

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1885



HERVY. DEL.

339^e Livraison.

Tome XXXII. — 2^e période.

1^{er} Septembre 1885.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

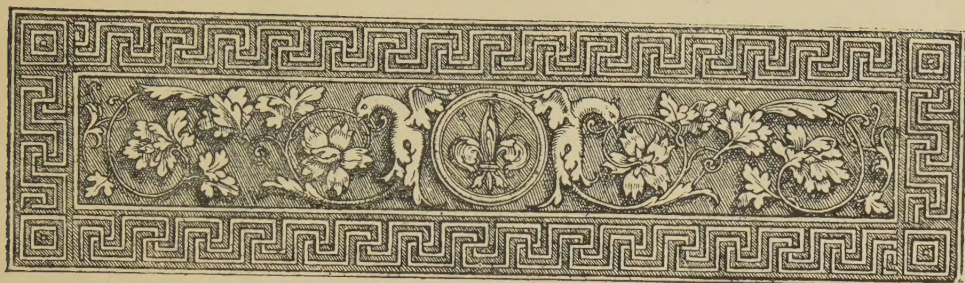
TEXTE.

- I. LES DESSINS DE LA JEUNESSE DE RAPHAËL (1^{er} article), par M. Eugène Müntz.
- II. LE MUSÉE DE HARLEM (2^e et dernier article), par M. Georges Lafenestre.
- III. ÉTUDES SUR LE MEUBLE EN FRANCE (2^e article), par M. Edmond Bonnaffé.
- IV. LES MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE, par M. Aloïss Heiss, compte rendu par M. Charles Ephrussi.
- V. EXPOSITION INTERNATIONALE DE NUREMBERG : ouvrages en métaux précieux et en alliages (1^{er} article), par M. Alfred Darcel.
- VI. EXPOSITION DE BUDAPEST, par M. Alfred de Lostalot.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : RAPHAËL ÉTUDIÉ COMME ARCHITECTE, par Henry de Geymüller, compte rendu par M. Eugène Müntz.

GRAVURES.

- Tête de page tirée d'un livre italien de la fin du xvi^e siècle (Collection de M. Eugène Piot).
- Dessins de la jeunesse de Raphaël reproduits en fac-similé : Homme nu ; Jeune femme agenouillée ; Enfants dansant (avec le fac-similé de la gravure de Marc-Antoine) ; Ange jetant des fleurs ; Tête de vieillard ; Adoration des mages ; Madone agenouillée ; Enfants jouant avec un porc.
- Portrait de M. Van Beresteyn*, eau-forte de M. H. Toussaint, d'après le tableau de F. Hals récemment acquis par le Musée du Louvre ; gravure tirée hors texte.
- Officiers du corps des archers de Saint-Adrien se rendant au tir en 1630, dessin de M. A. Gilbert d'après le tableau attribué à Ravesteyn dans le catalogue du Musée de Harlem ; Vieille porte de ville à Harlem, dessin de M. Maxime Lalanne, en cul-de-lampe.
- Porte d'une boiserie de Gaillon (époque de Louis XII) ; Dossier de chaise (François I^{er}) ; Armoire (Henri II) ; Dressoir (Henri III) ; Armoire (Henri IV) : dessins de MM. Kreutzberger et Borrel, gravés par M. Gillot.
- M^{lle} de Montgolfier*, d'après un dessin de Ingres (Collection Albert Goupil) ; Héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte.
- Oreste à Delphes après le meurtre de Clytemnestre, bas-relief antique (Musée de Naples) ; Lucrèce Borgia, buste en terre cuite (Collection de lord Elcho) ; Portrait supposé de la Simonetta, par S. Botticelli (Palais Pitti) ; Intaille antique, représentant l'Enlèvement du Palladium par Ulysse et Diomède (Cabinet des Médailles), en cul-de-lampe.
- Exposition de Nuremberg : Coupe à godrons piriformes de Wenzel Jamnister (Nuremberg, xvi^e siècle), en lettre ; Apollon, bronze de Pierre Vischer (Musée germanique) ; Hébé, bronze de M. Gladenbeck, de Berlin ; Deux bronzes japonais modernes ; Dinanderie moderne de M. F. H. Kusterer à Augsbourg ; Nef d'argent (Nuremberg, xvi^e siècle) ; Bouclier en argent repoussé de M. A. Offterdinger à Hanau ; Cafetière, Jardinière et Cylix de MM. Christoffe et C^{ie} ; Aiguière persane ; Détails du pied de cette aiguière en cul-de-lampe.
- Exposition de Budapest : Médaillon du comte Eug. Zichy, dessin de M. A. Gilbert d'après une sculpture de M. Strobl, en lettre ; le comte Louis de Tisza, par M. Benczur ; M^{me} la princesse Sapieha, par M. L. Horovitz ; M^{me} la baronne de Sp..., par M. H. d'Angeli ; Son Altesse I. et R. Marie-Dorothée, par M. Vastagh ; Frise d'ornement (xvi^e siècle), en cul-de-lampe.
- L'Annonciation*, dessin de Raphaël, au Musée du Louvre ; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte.
- Ornement de stuc à la villa Madame, d'après une gravure de G. Marchetti, en lettre ; Couple de Saint-Eloi-des-Orfèvres, à Rome : état actuel. Ange d'après un dessin de Raphaël, en cul-de-lampe.

La gravure M. VAN BERESTEYN doit être placée à la page 355 de la livraison d'avril et celle de M^{lle} de MONTGOLFIER, à la page 388 de la livraison de mai, tome XXXI.



LES DESSINS

DE

LA JEUNESSE DE RAPHAËL.

(PREMIER ARTICLE.)



Un déluge de publications a été provoqué par le quatrième centenaire de la naissance de Raphaël. Quelques vieilles vérités ont été rajeunies, accommodées au goût du jour, mais un plus grand nombre ont dû faire place, momentanément du moins, à des paradoxes audacieux. Cette figure sereine, radieuse, véritablement divine, a servi de prétexte aux excès d'une jeunesse turbulente et arrogante. Des affirmations téméraires se sont substituées à la discussion loyale, à la discussion courtoise, telle qu'elle profite à la science. L'autorité de nos études en a été compromise. Plus de raisons, mais des arrêts, qui heureusement ne sont point sans appel :

Hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas.

Ce qui caractérise la jeune École, c'est une critique avant tout négative. Armée de méthodes d'investigation nouvelles ou prétendues telles, elle a mis sa gloire à retrancher de l'œuvre du maître le plus grand nombre de pages douteuses, et même, il faut l'ajouter, pas mal de pages absolument authentiques. Un simple soupçon a suffi pour faire déclarer apocryphes des chefs-d'œuvre qui depuis des siècles jouissaient de la réputation la plus solidement établie. Aujourd'hui, pour peu que telle ou telle production ne réponde pas à l'idée que

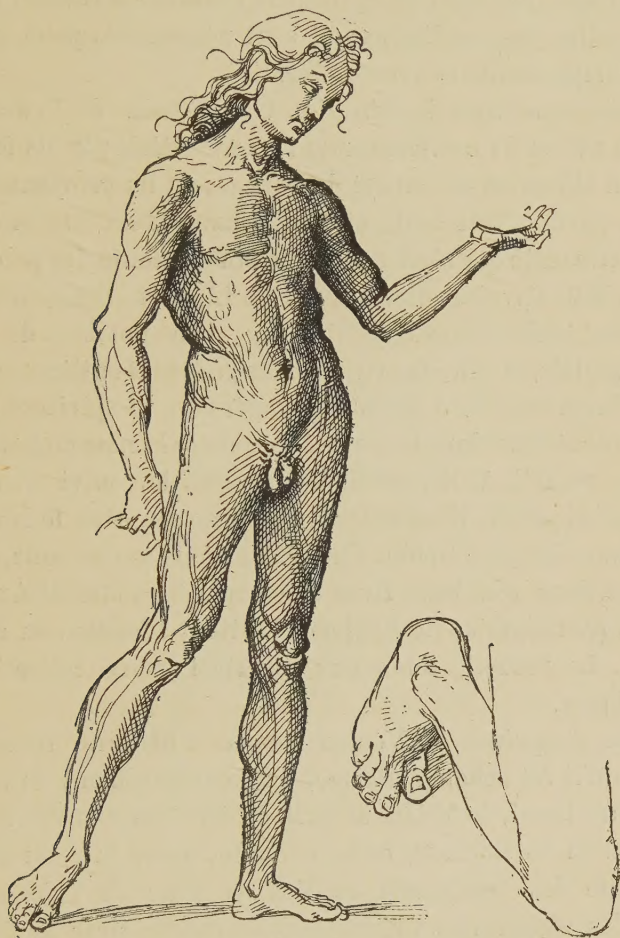
l'un de ces énergumènes de la critique d'art s'est faite du génie du maître, ou tout simplement pour peu qu'elle lui déplaît, vite on l'élimine, on la supprime. L'esthétique est assimilée à l'anthropologie ou à l'ethnographie : un artiste, étant donné son tempérament, ne peut produire que des œuvres strictement définies d'avance. Comme si le propre du génie n'était pas de dérouter sans cesse les prévisions de la critique la plus savante !

En ce qui touche particulièrement l'histoire de la jeunesse de Raphaël, on est parti de cette idée fausse que le développement du fils de Giovanni Santi avait été non seulement rapide, brillant, mais encore miraculeux, tout comme celui de son émule Michel-Ange, et que, pour ses coups d'essai, il avait frappé des coups de maître. C'est peu connaître cette organisation à part. A ne considérer que la multiplicité de ses productions, la facilité semblerait avoir été son trait dominant. Mais examinez-le plus attentivement : vous découvrirez que, d'ordinaire, les idées de Raphaël ont besoin d'une longue incubation pour arriver à la perfection. Sans aller aussi loin que Michel-Ange, au dire duquel son émule ne tenait pas sa supériorité de la nature, mais de l'étude, il est permis de soutenir que, abstraction faite de quelques éclairs de génie, Raphaël s'est développé lentement, laborieusement et, pour me servir de l'heureuse image de M. Klaczko, en butinant de droite et de gauche, « avec son charmant instinct d'abeille », sauf à dépasser le lendemain ses maîtres de la veille. La preuve la plus éclatante de ses tâtonnements, c'est qu'il a eu successivement sa manière ombrienne, sa manière florentine, sa manière romaine, tandis que, dès le premier jour, le style de Michel-Ange s'est affirmé avec une incomparable netteté.

Le passage par l'atelier du Pérugin a eu pour résultat de troubler profondément l'adolescent qui cherchait sa voie. S'il lui a révélé les secrets de ce coloris chaud, lumineux, ambré, il l'a aussi familiarisé avec une manière de dessiner qui n'était rien moins que pure ou fière : « gli fu col tempo di grandissimo disaiuto e fatica quella maniera che egli prese di Pietro quando era giovanetto ; la quale prese agevolmente per essere minuta, secca et di poco disegno : perciocchè non potendosela dimenticare, fu cagione che con molta difficoltà imparò la bellezza degl' ignudi ed il modo degli scorti difficili dal cartone che fece Michelagnolo Buonarroti per la sala del consiglio di Fiorenza ¹ ». C'est là un jugement de Vasari que l'on ne

1. Voy. aussi les judicieuses observations de M. Schmarsow, dans les *Br. Jahrbücher*, 1881, p. 138-139.

saurait assez méditer. A voir les figures tour à tour grêles, sèches ou anguleuses, que Raphaël a esquissées pendant cette période, on croirait parfois à un recul. Le fait est qu'il y a eu un temps d'arrêt assez considérable.



ÉTUDE POUR UN ROI MAGE.

(Académie de Venise.)

Il n'était pas inutile, je crois, d'indiquer ces points de vue avant d'aborder la discussion du problème qui nous préoccupera tout d'abord dans la présente étude, c'est-à-dire l'authenticité du fameux *Livre d'esquisses*, conservé à l'Académie des beaux-arts de Venise. On sait que, dans les dernières années, ce recueil a donné lieu aux plus ardentes polémiques, en Allemagne surtout, et qu'aujourd'hui les

critiques d'art sont partagés en deux camps dont l'un cherche à faire oublier par son impétuosité l'infériorité du nombre : ceux qui croient que ces dessins sont de la main de Raphaël, et ceux qui les retranchent de l'œuvre du maître. Comptant dans les deux partis des amis également chers, des maîtres également vénérés, je réunis, je pense, du moins celles des conditions qui sont nécessaires pour mener le débat avec impartialité et avec modération.

Trois points sont hors de conteste : 1^o les dessins de Venise datent de la fin du xv^e ou du commencement du xvi^e siècle; 2^o ils formaient au début un album ou un carnet de voyage; 3^o ils proviennent pour la majeure partie d'une seule et même main. C'est sur la détermination de cette main que s'est ouverte la plus violente des polémiques. Tandis que MM. Cavalcaselle, Crowe, de Liphart, Bode, Lippmann, Bayersdorfer, Schmarsow, de Pulszky, bon nombre de savants italiens et anglais, et enfin la critique française tout entière, persistent à affirmer la paternité de Raphaël, l'ingénieux et spirituel amateur qui a rendu si célèbre dans les dernières années le nom de Lermolieff¹ attribue le recueil à Bernardino Pinturicchio, suivi en cela par M. Minghetti et par M. Wickhoff; M. Kahl, de son côté, le revendique pour Girolamo Genga d'Urbino. Un petit nombre de savants, tels que M. Springer dans son beau livre sur Raphaël et Michel-Ange, tout en niant la participation de Raphaël, hésitent à mettre en avant un autre nom. Le recueil, selon eux, serait l'œuvre collective d'un atelier ombrien.

Le *Livre d'esquisses* de Venise n'a pas d'histoire. Nous savons seulement qu'il fut acheté à Parme, au commencement de ce siècle, par le peintre Bossi, de Milan, au prix de 400 francs environ, baptisé par lui du nom de Raphaël, enfin revendu, après la mort de Bossi, à l'Académie des beaux-arts de Venise. Mais de l'obscurité qui enveloppe les vicissitudes du volume, saurait-on tirer un argument contre son authenticité? Les dessins de Raphaël à Lille, à Oxford, au Louvre ou à Vienne, ont-ils leurs papiers mieux en règle? Qui nous empêche de voir dans le *Livre d'esquisses* ce « libro famoso de cento disegni di mano tutti di Raffaello che comprò Guido in Roma », livre compris dans la succession de Guido Reni († 1642), et probablement entré ensuite dans la collection de Carlo Maratta († 1713), où il est fait mention d'un « libro di alcuni avanzi de studi giovanili di Raffaello, che approvano le sue prime fatiche con un esatissima

1. Ce n'est plus aujourd'hui un secret pour personne que sous ce pseudonyme se cache M. Morelli, sénateur du royaume d'Italie.

imitazione a maggior finimento terminato »? En pareille matière, le champ est ouvert à toutes les hypothèses, et la nôtre n'a rien qui de prime abord heurte la vraisemblance.

Le *Livre d'esquisses* formait, à l'époque où Bossi en fit l'acquisition, un album de 106 dessins ou 53 feuillets, numérotés de 2 à 55 (en y comprenant le n° 48, que Bossi découvrit postérieurement à Paris).



ÉTUDE DE JEUNE FEMME.

(Académie de Venise.)

Aujourd'hui les feuillets sont exposés isolément, mais il est facile, pour la presque totalité d'entre eux, de retrouver la numérotation ancienne. Ce travail de reconstitution a été entrepris et mené à bonne fin par M. Robert Kahl, dans une étude aussi consciencieuse que loyale, aux prémisses excellentes, mais aux conclusions fausses, à laquelle nous aurons l'occasion de faire de nombreux emprunts ¹. Disons tout de suite que, de l'aveu unanime, plusieurs bouts de

1. *Das Venezianische Skizzenbuch*. Leipzig, 1882.

croquis ont été ajoutés longtemps après, tels que cette tête à perruque qui date du xvii^e ou du xviii^e siècle (Kahl, n^o 104). Quelques autres peuvent parfaitement être l'œuvre de condisciples de Raphaël. Rien ne s'oppose à ce qu'il en soit de même de ces syllabes inintelligibles « d. unz. B. L. paro » (Kahl, n^o 50), dans lesquelles on se refuse à voir la main de Raphaël. Quel est, de nos jours encore, l'élève artiste, dont le calepin ne renferme point par ci, par là, des figures ou des notes tracées par un camarade d'atelier? Quant à la lettre G, dans laquelle M. Kahl croit voir l'initiale du nom de Genga, M. Wickhoff, qui nous permettra de retourner cet argument contre lui, en a constaté la parfaite ressemblance avec l'initiale du mot



ENFANTS DANSANT.

(Académie de Venise.)

Genova, tracé sur le beau dessin du Musée des Offices, le *Départ d'Aeneas Sylvius*. Or ce dessin, nous le démontrons plus loin, ne saurait être que de la main de Raphaël.

Si l'on considère l'ensemble du recueil de Venise, on est tout d'abord frappé de cette circonstance qu'il renferme, à côté d'études d'après le modèle vivant, des vues d'Urbain et des environs, des copies des portraits de philosophes peints pour la bibliothèque d'Urbain, des copies d'après Mantegna, d'après le Pérugin, d'après Pinturicchio, d'après Signorelli, d'après le groupe des *Trois Grâces* de Sienne, et enfin d'après Pollajuolo et Léonard de Vinci.

Rien de plus anormal que ce mélange, si l'on suppose que le recueil est l'œuvre d'un autre que Raphaël. Prenez Pinturicchio : M. Morelli a établi avec une grande sagacité qu'un certain nombre de dessins du recueil vénitien reproduisent des motifs empruntés aux compositions du maître ombrien ; seulement, au lieu de conclure de là que l'auteur

du recueil a copié Pinturicchio, il en conclut que Pinturicchio est lui-même l'auteur de tous les dessins du recueil. Mais Pinturicchio n'est pas allé à Urbino, mais il ne s'est pas inspiré de Mantegna, mais il n'a pas imité Léonard, mais il n'a pas étudié l'antique. L'argument tiré des vues d'Urbino et des portraits de philosophes est si fort que M. Kahl a mis en avant le nom d'un artiste urbin, Girolamo Genga (1476-1551). Cette conjecture n'ayant point, que je sache, fait fortune jusqu'ici, on me dispensera de la discuter.



ENFANTS DANSANT.

(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

Admettons maintenant que le recueil soit l'œuvre de Raphaël : que de difficultés aplanies ! Il est tout naturel que, élevé à Urbino, le jeune Santi ait dessiné les paysages de sa ville natale et copié les portraits de philosophes conservés dans la bibliothèque ducal ; il est tout naturel que, fixé plus tard à Pérouse et à Città di Castello, il ait mis à contribution le Pérugin, Pinturicchio et Signorelli ; il est tout naturel, étant donnée l'évolution dont nous avons tant d'autres preuves, qu'il se soit inspiré dans la suite de Léonard de Vinci. La copie de l'estampe de Mantegna, la *Mise au tombeau*, ne s'explique pas moins. Raphaël ne l'a-t-il pas utilisée dans son fameux tableau de la galerie Borghèse ! Et le dessin d'après le groupe des *Trois Grâces*

de Sienne ne se rattache-t-il point, par une filiation aussi directe, au tableau des *Trois Grâces* de la galerie Dudley, tableau non moins indiscutable que la *Mise au tombeau*!

Première conclusion : pris en bloc, le *Livre d'esquisses* de Venise jure avec tout ce que nous savons de la vie ou de l'œuvre des différents artistes en faveur desquels on a voulu le revendiquer; il s'accorde par contre, de tout point, avec l'histoire du développement de Raphaël, depuis les derniers temps de son séjour à Urbain jusqu'aux premiers temps de son établissement à Florence.



ANGE JETANT DES FLEURS (FRAGMENT

Sainte Famille de François I^{er}. (Musée du Louvre.)

L'objection tirée du style, de la facture des dessins, offre plus de gravité, à première vue du moins. Il est certain qu'un grand nombre de ces croquis manquent d'accent et de distinction, qu'ils sont tracés d'une plume tantôt trop facile et trop banale, tantôt trop rude et trop raboteuse. On n'y trouve que rarement la pureté de lignes, la sincérité, l'émotion, qui distinguent les dessins appartenant à la période florentine du jeune maître. Mais plusieurs points sont à considérer ici. Et tout d'abord, n'est-il pas naturel qu'un débutant — Raphaël devait compter une douzaine d'années quand il commença son recueil — n'ait pas eu la fermeté de main d'un artiste formé? En second lieu, il faut tenir compte de cette circonstance que les dessins de Venise sont presque tous exécutés à la plume sur un papier assez rugueux, tandis que les dessins qu'on leur oppose sont exécutés à l'aide de

procédés comportant plus de souplesse ou de fini — pierre d'Italie, mine d'argent, lavis — et sur du papier spécialement préparé. En troisième lieu, rappelons-nous qu'il existe, entre les tout premiers tableaux du débutant (la *Vierge entre saint François et saint Jérôme*, du Musée de Berlin, ou la *Vierge Solly*, de la même collection) et le



ANGE JETANT DES FLEURS.

Académie de Venise.)

Couronnement de la Vierge ou le *Sposalizio*, un écart non moins considérable qu'entre certains dessins de Venise et certains dessins d'Oxford ou de Lille.

Mais les éléments de comparaison font-ils défaut à ce point, parmi ceux des dessins de Raphaël dont la critique la plus audacieuse a jusqu'ici respecté l'authenticité? J'avoue avoir songé tout d'abord à

ce *Saint Martin à cheval*, du Musée de Francfort, dont la conquête inspirait au brave Passavant un si vif orgueil, et dont l'intérêt a été tout récemment encore proclamé par deux juges qu'on n'accusera pas précisément de légèreté, MM. Cavalcaselle et Crowe. Quel dommage qu'un arrêt, devant lequel un certain nombre de nos confrères se sont empressés de s'incliner, ait subitement transformé en un ouvrage de l'obscur Eusebio da San Georgio une page incorrecte, si l'on veut, mais qui cadrerait si bien avec l'idée que l'on se faisait du développement de Raphaël ! Ce cheval bizarre, avec sa croupe gigantesque, sa tête atrophiée, ce Satan plus comique que terrible, et à côté de ces deux figures malencontreuses ce saint aux traits si doux, si véritablement raphaéliques, tout cela réuni ne caractérisait-il pas à merveille la période de tâtonnements dont les dessins de Venise nous offrent tant de témoignages ? Pourquoi, au fait, ne laisserions-nous pas les partisans d'Eusebio se disputer avec ceux de Pinturicchio — car le *Saint Martin* de Francfort a été également revendiqué en faveur de ce maître — pour nous en tenir purement et simplement à l'appellation ancienne ? Le lecteur impartial hésitera d'autant moins à nous suivre que la technique — un système de hachures à la plume d'une extrême dureté — est presque identique dans le *Saint Martin* et dans les principaux dessins de Venise.

Un autre dessin du Musée de Francfort, l'étude pour la *Dispute du Saint-Sacrement*, offre de son côté comme facture et comme style l'analogie la plus saisissante avec l'étude de *Deux hommes nus*, vus de dos, conservée à Venise (Kahl, n° 15). Il n'y a pas moins de parenté entre les figures d'hommes drapés (Kahl, nos 1 et 3), inspirées de la *Remise des clefs* peinte par le Pérugin dans la chapelle Sixtine, et le groupe de quatre personnages du Musée de Lille (Braun, n° 60) : les types, les plis des vêtements, avec leurs cassures assez maladroitement, le système des hachures, bref l'inspiration générale aussi bien que les moindres détails techniques sont identiques de tout point. Rapprochons maintenant un des paysages du recueil vénitien des paysages similaires de l'Albertine : ici encore on reconnaît la même main avec cette différence qu'elle est déjà plus exercée et plus sage dans les dessins de Vienne que dans ceux de Venise. Et puis combien d'expressions, combien d'airs de tête, devant lesquels il est impossible de ne pas prononcer le mot de raphaélique ! Ce caractère est si prononcé dans certaines figures, que même M. Kahl, qui nie la participation de Raphaël au recueil de Venise, y signale plus d'une fois des « accents raphaéliques » (nos 21, 30).

En résumé, malgré bien des imperfections, malgré une infériorité souvent flagrante, l'immense majorité des dessins de Venise se rapproche trop, comme facture, de certains dessins absolument authentiques, conservés à Lille, à Francfort et à Vienne, pour que la paternité de Raphaël puisse être davantage révoquée en doute.

Mais ces analogies se bornent-elles à de simples rencontres dans la marche des études, dans l'emploi de tel ou tel procédé, ou le choix de tel ou tel sujet ? En dehors des croquis pris à Urbino, en dehors de l'étude d'après les *Trois Grâces* et de la copie de la *Mise au tombeau* de Mantegna, ne rencontrons-nous pas, dans les dessins conservés à Venise, un certain nombre de motifs utilisés plus tard par Raphaël dans ses productions les plus célèbres ?

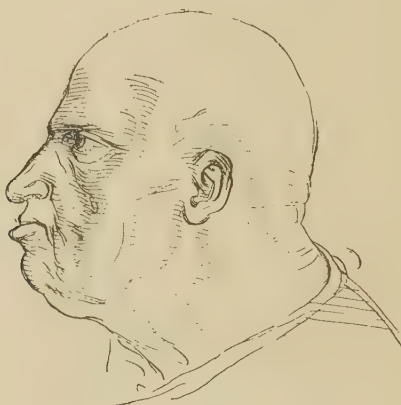
Si les discussions des dernières années ont été passablement irritantes, elles n'auront pas du moins été complètement stériles. Les recherches, soit de nos alliés, soit de nos adversaires, ont établi un certain nombre de rapprochements généraux dont il importe de tenir compte avant d'aller plus loin. C'est ainsi que M. Kahl a retrouvé, dans le fameux *Massacre des innocents* (le plus ancien probablement des dessins du recueil de Venise), comme les germes de la scène si pathétique, gravée quelque dix ans plus tard par Marc Antoine, d'après une nouvelle composition de Raphaël. La *Femme agenouillée* (Kahl, n° 8) rappelle la Madeleine de la *Crucifixion*, de la galerie Dudley. Le *Jeune homme debout*, tenant d'une main son manteau, appuyant l'autre main sur sa poitrine (Kahl, n° 4), semble la première pensée du saint Jean peint dans le tableau du Vatican, le *Couronnement de la Vierge*. Les *Enfants dansant* et les *Enfants jouant avec un porc* annoncent les *Enfants se querellant* (Louvre, salle des Boîtes), les *Enfants jouant*, conservés à Oxford (Robinson, n° 84) et la *Ronde d'Amours*, gravée par Marc-Antoine. Et quelle parenté entre cette tête de jeune fille, si légère, si spirituelle, reproduite à l'envi par la gravure, et le *Joueur de luth* de l'Université d'Oxford ! Ne dirait-on pas la sœur et le frère ?

Ce n'est pas tout. Une foule d'attitudes, de costumes, de types du recueil vénitien se retrouvent, à tout instant, dans les dessins de Lille, dans ceux d'Oxford, dans les tableaux de la première manière de Raphaël. Tantôt ce recueil nous offre des motifs que Raphaël a développés, complétés plus tard, en les faisant entrer dans l'économie de compositions plus compliquées, plus savantes ; tantôt la forme y est tellement arrêtée que l'artiste n'a plus eu qu'à la répéter textuellement.

A cet égard, une simple statistique sera la plus éloquente des démonstrations.

Tête de vieillard, vue de profil (Kahl, n° 89, gravée ci-dessous). Reproduite textuellement : 1° dans l'*Adoration des mages*, dessin du Musée de Stockholm, dont je dois une photographie à l'obligeance de M. le baron de Liphart ; 2° dans l'*Adoration des mages*, peinture de Raphaël conservée au Musée du Vatican.

Tête d'homme (même dessin). Répétée dans un dessin d'Oxford (Robinson, n° 28).



TÊTE DE VIEILLARD.

(Académie de Venise.)

Tête de jeune homme, les yeux levés au ciel (Kahl, n° 59). Répétée dans un dessin d'Oxford (Robinson, n° 10), dans un dessin de la collection Malcolm, et enfin dans le *Couronnement de la Vierge*, du Vatican (figure de l'apôtre saint Jean, debout à droite).

Paysage (Kahl, n° 103). Se retrouve, mais en contrepartie, dans la *Madonna di Terranuova*, au Musée de Berlin (Cavalcaselle et Crowe, *Raphaël*, édit. allem., t. I, p. 150).

Autre paysage, *Vue de Fossombrone* (Kahl, n° 36). Reproduit presque textuellement dans le dessin n° 17, d'Oxford.

Jeune homme nu, debout (Kahl, n° 23, gravé ci-dessus). C'est une étude pour l'un des rois dans l'*Adoration des mages*, du Vatican.

Ange jetant des fleurs (gravé ci-dessus). A été utilisé plus tard par Raphaël, ainsi que Passavant et M. Springer l'ont démontré, dans la *Sainte famille de François 1^{er}* et dans les *Noces d'Éros et de Psyché*.



L'ADORATION DES MAGES (ESQUISSE).
(Musée de Stockholm.)

Étude de draperies (Kahl, n° 26). Répétée dans le dessin du duc de Devonshire, *Aeneas Sylvius devant le pape Eugène IV*, dessin dont nous démontrerons plus loin l'authenticité.

Étude de trois figures nues (Kahl, n° 17). Le jeune homme qui, debout devant un de ses compagnons, étend la main sur sa tête est, ainsi que l'ont démontré MM. Crowe et Cavalcaselle, la pensée première du berger couronnant Apollon, dans la fresque d'*Apollon et Marsyas*, à la salle de la Signature¹.

Tête d'homme criant (Kahl, n° 22). Passavant a signalé, depuis longtemps, l'étroite parenté de ce motif avec l'étude pour la *Gorgone* de l'université d'Oxford (Robinson, n° 7), qui a servi, à son tour, à préparer la Gorgone représentée sur le bouclier de Minerve, dans l'*École d'Athènes*. Pour expliquer cette rencontre, M. Kahl est forcé d'admettre que la tête insérée dans le *Recueil de Venise* a été ajoutée après coup, d'après la fresque du Vatican. A ce compte, la moitié du recueil se composerait d'interpolations. Or qui ne voit que les dessins de Venise sont non pas des copies faites d'après des peintures de Raphaël, mais bien des études utilisées pour ces mêmes peintures!

Deux hommes vus de dos (Kahl, n° 3). En combinant ces deux figures, Raphaël a composé celle du personnage qui se trouve à l'extrême gauche dans la *Présentation au Temple*, du Vatican. Le plus âgé des deux hommes a fourni le type et l'indication de l'attitude générale; au plus jeune, l'artiste a emprunté l'arrangement des draperies inférieures et la position des pieds, qui sont absolument identiques dans le dessin et la peinture. Soutiendra-t-on ici encore que l'auteur du *Recueil de Venise* a copié une peinture de Raphaël? Ce serait une singulière manière de copier; et sans exemple, je crois, que de dédoubler les figures de l'original!

Il serait facile de multiplier ces rapprochements. Citons encore la *Mère allaitant son enfant* (Kahl, n° 46), composition identique, ligne

1. MM. Crowe et Cavalcaselle croient pouvoir rattacher à la même fresque un autre dessin du *Recueil de Venise* : le torse d'homme représenté sur l'un des feuillets serait, à leur avis, une étude d'après la statue antique de Marsyas, reproduite plus tard par Raphaël dans la fresque en question. Malgré ma déférence pour l'opinion de juges si autorisés, j'éprouve des scrupules à partager leur manière de voir. Dans le Marsyas antique et dans le Marsyas de la fresque, le corps du supplicié, suspendu en l'air par les bras, est fortement tendu; dans le dessin de Venise, au contraire, le torse ne trahit aucun effort; au lieu d'être allongé, étiré, il est replet et massif.

pour ligne, à un dessin d'Oxford, catalogué par M. Robinson sous le n° 22; — le *Joueur de cornemuse* (Kahl, n° 29), également répété à Oxford (Robinson, n° 2); — la *Vierge agenouillée* (Kahl, n° 8), qui a son pendant dans une des figures de l'*Adoration des bergers*



VIERGE AGENOUILLEE.

(Académie de Venise.)

(Robinson, n° 7), etc., etc. Raphaël aurait apposé sa signature au bas de chacun de ces dessins, que sa paternité ne serait pas plus palpable, plus éclatante.

En résumé, trois ordres d'arguments établissent l'authenticité du *Recueil de Venise* : 1° les rapports des dessins avec ce que nous savons des études et des travaux de Raphaël; 2° les analogies de facture et de style; 3° les nombreux points de contact entre les motifs figurés

dans le recueil et les ouvrages authentiques de Raphaël, la similitude absolue des types, des gestes, des attitudes.

La question de l'authenticité du *Recueil de Venise* étant ainsi définitivement vidée, nous nous trouvons singulièrement à l'aise pour étudier les évolutions du génie de Raphaël pendant la période, si laborieuse, de ses débuts.

Raphaël, ce fait semble désormais acquis, a eu sa manière anté-ou pré-péruginesque. Les leçons de son père, celles de son compatriote Timoteo Viti, celles enfin de Justus de Gand, dont les portraits de philosophes se trouvent reproduits avec tant d'amour dans le *Recueil de Venise*, tels sont les éléments constitutifs de ce premier enseignement. Une des théories les plus séduisantes de M. Morelli¹ consiste à placer dans cette période, antérieure à l'entrée dans l'atelier de Pérugin, c'est-à-dire à l'année 1500 environ, les ouvrages suivants : le dessin de Lille représentant *Deux archers* (copie d'après Signorelli, ainsi qu'il sera dit plus loin), le *Songe du chevalier*, de la Galerie nationale de Londres, l'*Ange et le gardien du tombeau du Christ*, à l'Université d'Oxford, enfin une petite *Madone* de la même collection (Braun, n° 10). Ces différents dessins ou tableaux auraient été exécutés sous l'influence de Timoteo Viti : telle est du moins l'opinion de M. Morelli, qui a très certainement raison en ce qui concerne le *Songe du chevalier*. Quant à la date mise en avant par l'éminent amateur italien, il me paraît difficile de l'accepter après l'argumentation si solide de M. Springer dans le *Repertorium*. C'est vers 1504, non vers 1500 qu'a pris naissance le *Songe du chevalier*. Il est assez naturel que Raphaël, qui fit à cette époque un voyage à Urbino, soit momentanément retombé sous l'influence de son compatriote et ancien maître Timoteo.

Pendant la période suivante, en d'autres termes de 1500 à 1504 environ, l'influence du Pérugin domine, comme de droit. Raphaël a pris au chef de l'École ombrienne jusqu'à la technique même de ses dessins à la plume, avec leurs hachures si serrées, leurs effets si vigoureux. Il lui a aussi pris, malheureusement, ses contours trop grêles, ses physionomies trop souffreteuses. Il me paraît difficile, néanmoins, de confondre les productions du maître avec celles du disciple : les premières sont infiniment plus archaïques. Considérez par exemple, la position des pieds chez le Pérugin, et le manque

1. Cette manière de voir est partagée par M. Minghetti, dans le livre d'un si haut intérêt que l'éminent homme d'État italien vient de consacrer à Raphaël : *Raffaello*, di Marco Minghetti. Bologne, 1883.

d'équilibre qui en résulte ; jamais Raphaël n'a poussé l'in vraisemblance à ce point. Autre différence : les plus beaux dessins du Pérugin abondent en négligences de toute sorte. Raphaël, au contraire, a dès le début apporté dans ses moindres travaux l'esprit de conscience auquel il est resté fidèle jusqu'à la fin.

Il serait fastidieux de passer en revue tous ceux des dessins de Venise, de Lille, d'Oxford, dans lesquels Raphaël s'est inspiré du Pérugin. Tantôt il a copié ses cartons, voire ses esquisses, tantôt il a mis à contribution ses peintures mêmes. Ce pieux travail d'assimilation lui a été, ainsi que je l'ai indiqué tout à l'heure, plus nuisible que profitable, du moins en ce qui touche l'étude du corps humain. J'en rapporterai ici deux preuves qui me paraissent particulièrement convaincantes : en examinant la figure du *Jeune homme nu*, de Venise (gravée p. 187), il est impossible de n'être pas frappé de la déformation de la jambe droite, qui est courbée et arquée de la façon la plus disgracieuse. Eh bien, ce motif est emprunté textuellement à une *Figure d'ange* du Pérugin, conservée au Musée des Offices. Autre emprunt fâcheux : Qui n'a remarqué, dans le fameux tableau d'*Apollon et Marsyas*, acquis par le Louvre, combien la tête de Marsyas est extraordinairement ronde et osseuse. Ici encore, Raphaël a copié un des types favoris de son maître, type que l'on rencontre successivement dans un dessin de l'Albertine : la *Vierge remettant sa ceinture à saint Thomas* ; dans un dessin des Offices : *Un moine lisant* (Braun, n° 541) et dans un autre dessin de la même collection l'étude pour la figure de *Saint Bernard*, etc.

(La fin prochainement.)

EUGÈNE MUNTZ.



LE MUSÉE DE HARLEM.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)

IV.



INSI, dès l'année 1629, comme le prouve le beau *Portrait de Van Beresteyn* dont nous donnons la gravure, Frans Hals, en pleine maturité, en plein succès, commençait, de lui-même, à ramasser ses forces, à concentrer sa verve, à chercher des façons plus graves de présenter la figure humaine. Dès lors il préfère visiblement la vigueur à l'éclat, s'exerce avec suite et conviction à la science supérieure des sacrifices, donne à son coup de brosse plus de générosité et plus d'ampleur. Dès lors, on le voit peu à peu, virtuose expérimenté, modérer avec plus d'autorité les sonorités multiples de son orchestration brillante, tempérer les premières vivacités de ses couleurs joyeuses, éteindre successivement tous les feux de sa palette, n'y laisser enfin survivre que le noir et le blanc dont les modulations délicates ou profondes lui suffisent à tout dire. Les conversations de Rubens et de Van Dyck qui vinrent le voir à Harlem, l'un en 1627, l'autre en 1629, eurent-elles à cet égard quelque influence heureuse sur le maître naturaliste²? La chose n'est pas impossible. Ce qu'il est bon de constater,

1. *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. xxxi, p. 340.

2. Rubens acheta à Hals un tableau dont le sujet était : *Une école*. On le trouve catalogué dans l'inventaire fait après son décès. Van Dyck fit le portrait du maître qui a été gravé par P. Coster.

c'est que cette évolution de Frans Hals commence avant l'apparition du jeune Rembrandt dont le génie expressif et concentré eut sans doute, plus tard, quelque action en retour sur le vieux praticien, mais qui, à cette époque, débutait seulement à Leyde par des imitations de Lastman et de Pinas.

Les *Portraits d'Albert Van Nierop* et de *Cornelia Van Nierop*, de 1631, plus négligés que le *Portrait de Van Beresteyn*, le rappellent d'ailleurs de très près par la gravité calme des attitudes, la saillie puissante de la tête et des mains, la subordination savante des accessoires, le parti pris des gammes sombres et restreintes, les largeurs grasses de la touche, les rougeurs brunes des carnations, les résonances de tons exquises et profondes dans les noirs des vêtements et dans les blancs des lingeïries. Il est heureux que ces deux toiles soient entrées récemment au Musée d'Harlem; elles y montrent le chemin parcouru par le peintre entre 1627, date des deux *Repas d'officiers* si brillants dont nous avons parlé plus haut, et 1633, date de la *Réunion des officiers des archers de Saint-Adrien*. Ce dernier ouvrage est admirable, d'aspect moins éblouissant, mais de style plus ferme, et forme un contraste instructif avec les précédents. A mesure que, chez Hals, le portraitiste se fortifie, s'enhardit, s'élève, le compositeur s'atténue, se néglige, s'oublie. Il semble vraiment qu'il ne puisse mener de front, comme le devait faire Rembrandt, la recherche de la vérité et celle de la mise en scène ou qu'il porte à l'excès le dédain naturel d'une âme ardemment éprise de la figure humaine pour tous les artifices qui en peuvent altérer la réalité vive et l'expressive simplicité ! Cette indifférence pour l'unité d'action et pour l'action même commence d'apparaître dans cette *Réunion*. Les quatorze personnages s'y divisent, pour la seule commodité du peintre, en deux groupes juxtaposés, formant deux scènes absolument séparées, dans un jardin verdoyant. Qu'on n'y cherche plus l'animation joviale, les allures familières, les visages allumés des festoïements d'autrefois, dans les petites salles ensoleillées, autour d'une table chargée d'argenteries étincelantes et de victuailles pantagruéliques ! Quelque chose de plus grave se respire ici dans une atmosphère plus lourde. L'artiste a mûri; ses compatriotes se rangent. C'est l'heure où les républicains de Hollande, engagés de toutes parts dans de grandes affaires, soit de guerre, soit de commerce, considèrent le présent avec inquiétude et préparent l'avenir avec prudence. Le costumé par degrés s'adapte à la sévérité des mœurs. Toutes les fanfrelûches chères aux générations précédentes, tous les

souvenirs des joyeuses folies de la Renaissance, les rubans multicolores, les panaches triomphants, les fastueuses broderies vont insensiblement disparaître, emportés par un esprit croissant d'ordre et d'économie. Avant peu le chapeau de feutre, les chausses, les bas, le pourpoint, le manteau, tout sera noir, du même noir simple et triste qu'aviveront seulement les taches blanches du rabat, du col et des manchettes. Modification déjà visible dans le tableau de 1633 ! Malgré l'éclat de plusieurs riches costumes, encore bigarrés et voyants, l'ensemble est devenu sombre ; les seules notes riantes, qui retentissent encore dans cette harmonie grave, sont des gammes délicieuses de bleu tendre et de jaune orangé données par des écharpes et des ceintures d'une tonalité opulente formant écho avec les verts assombris des feuillages touffus. On ne s'assemble plus pour boire, ou, du moins, on ne se montre plus quand on boit. On est sérieux, il faut qu'on le sache ! A droite, dans un coin, sur une table, le registre de la compagnie est ouvert ; un sergent le feuillette en s'adressant au lieutenant Andries van der Horn, assis sur le bout de la table, qu'on semble presser de prendre une décision ; un autre sergent tient la plume. Pendant ce temps, au centre, debout, coupant la toile de sa haute stature, le magnifique capitaine Jean Schatter, plus triomphant encore qu'en 1627, indifférent aux deux groupes, se pavane, en vedette, sous son vaste feutre gris à panache blanc, dans son pourpoint verdâtre, dont les reflets se marient à merveille avec les chatoiements de la ceinture en soie bleue et les frissons de la collerette en mousseline blanche. Quelle jactance naïve, quelle vanité bienveillante, quelle suffisance honnête et inébranlable ! Ce serait peut-être, comme puissance et comme charme, le plus étourdissant morceau de Hals, si, tout à côté, ne resplendissait, devant les porte-drapeaux, le vieux colonel Johan Claasz Loo, assis, la main droite sur le pommeau d'une canne, la gauche sur la hanche, les yeux fixes devant lui, comme un soldat de résolution énergique accoutumé aux graves pensées. Son front dégarni, ses yeux noyés et chassieux, ses lèvres tremblantes, son teint couperosé donnent à cette figure de vieillard viril un accent de réalité inoubliable ! L'art du portraitiste et la science du peintre ne peuvent aller plus loin. L'exécution est d'une liberté incomparable. Aucun effort, aucun système ; ni hésitations, ni surcharges, ni repentirs ; c'est vu, compris, réalisé du même coup. De près, on voit les touches vivement juxtaposées, sans liaison apparente, toutes tombées à point, toutes nécessaires, toutes décisives, toutes expressives ; de loin, c'est

la nature même. On éprouve autant de bien-être à regarder que l'artiste dut éprouver de joie à faire; il n'y a nulle part, dans l'art moderne, une explosion plus vive de naturel.

Une fois en train de simplifier, Hals ne devait pas s'en tenir là. A cet instant la *Leçon d'anatomie* avait paru (1632); la question du clair-obscur était posée; Hals sentait Rembrandt sur ses talons. Il défendit sa renommée par un coup d'éclat : la *Réunion des officiers d'archers à Amsterdam*, en 1637. Cette toile, la plus vaste qu'il ait brossée, avec seize figures en pied, est la gloire de l'hôtel municipal dans cette ville. Celle qu'il fit en revenant à Harlem, la *Réunion des officiers de Saint-Georges*, en 1639, n'a point la même valeur. Comme ensemble, c'est la plus lâchée de ses compositions. Les figures s'y présentent au hasard, de face, côte à côte, comme elles se présenteraient aujourd'hui chez un photographe, sur deux rangées de quatre mètres qui pourraient, sans inconvénient, s'étendre ou se raccourcir. Comme d'ailleurs le clavier des couleurs s'est sensiblement réduit, l'aspect général a quelque chose de monotone et de disloqué. Le morceau, il est vrai, presque toujours, reste encore superbe, magistral, enlevé d'un jet avec une fougue croissante d'improvisation. N'importe ! Il y a dans cet éparpillement une marque d'hésitation, peut-être de fatigue. Que la faute en fût à son âge (Hals avait 59 ans) ou à son système de simplification difficilement applicable à de grandes masses, il est clair que le peintre ne sait plus, comme autrefois, ni dans les gestes, ni dans la couleur, trouver un lien pour réunir tant de personnages. Il comprit l'avertissement.

Deux ans après, en 1641, nous le voyons reparaitre dans les *Régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth*. Cette fois, il a pris un parti énergique. Rembrandt le presse; il ne se laisse pas atteindre. Vingt ans d'avance, il lui annonce, il lui prépare son chef-d'œuvre, les *Syndics des drapiers*. Les régents, comme les syndics, ne sont que cinq, bien groupés, dans une conversation d'affaires, autour d'une table couverte d'un tapis. Attitudes graves, visages honnêtes, costumes sévères; des pourpoints noirs, des cols rabattus, des feutres de haute forme à larges bords; le tapis est vert, d'un ton sourd; la muraille grise et terne. Aucune recherche d'éclat; rien qu'un jeu, doux et calme, des noirs et des blancs servant à donner plus de relief aux visages. Le dessin est net, précis, incisif; on sent que le portraitiste veut pénétrer au dedans de ses modèles plus qu'il ne l'a fait encore; comme expression intellectuelle des physionomies humaines,

c'est sa plus haute perfection. Maître, comme pas un, de son pinceau, Frans Hals ne lui demande désormais, en homme rassis, que le nécessaire. Cette résolution de se contenir, dans un praticien si impétueux et si exubérant, à quelque chose d'émouvant qui donne à cette toile d'aspect sévère une intensité de caractère saisissante et profonde.

Entre cette œuvre magistrale qui marque la pleine maturité du maître et les deux dernières toiles qui annoncent sa fin, vingt-trois ans se sont écoulés. Pendant tout ce temps, Hals n'est pas resté inactif. A cette période se rattachent le *Portrait de femme* de la collection Cums à Anvers (1640), celui de *Descartes* (1655) et de la *Dame* de la collection Lacaze au Musée du Louvre (1650), un *Portrait de jeune homme* chez M. Édouard André (1655), la vieille *Hille-Bobbe* du Musée de Berlin, dans lesquels on peut suivre l'assombrissement toujours croissant d'une facture de plus en plus hardie et libre, parfois montée jusqu'à de superbes vigueurs, parfois lâchée avec une étonnante indifférence. La vieillesse est dure pour Hals. Malgré sa grande réputation, la génération qui le suit, plus prudente, plus raisonnable, plus élégante, ne le comprend plus et l'abandonne. La misère incurable et criante assiège le couple imprévoyant et l'accable. En 1652, on vend les meubles et les tableaux de l'artiste pour payer une note de 200 florins qu'il doit à son boulanger, « le digne Jean Yken ¹ »; en 1661, la Guilde est obligée de l'exempter de sa cotisation annuelle de 6 sous qu'il ne peut plus payer; en 1662, la ville de Harlem lui donne un secours de 150 florins; le 16 janvier 1664, elle lui accorde, sur sa demande, à titre de secours, trois chariots de tourbe pour son chauffage et prend à sa charge son loyer; quelques jours après on lui alloue une pension viagère, par trimestre.

Les angoisses de cette situation poignante expliquent bien des choses dans ces deux fameuses toiles, si admirées et si discutées, de 1664, qui furent sans doute ses adieux à la peinture, et qui représentent les *Régents* et les *Régentes de l'Hospice des vieillards*. Rien de plus touchant, rien de plus douloureux que de voir cet octogénaire dont la main vacille visiblement, dont l'œil baisse et se trouble, lutter avec un entêtement superbe contre la décrépitude qui le gagne pour immortaliser d'autres vieillards ! Les *Régentes* durent être peintes les premières; ces cinq bonnes dames sont rangées autour

1. L'acte notarié est donné par Willingen, 145-146. L'inventaire du mobilier qui l'accompagne donne une lamentable idée du dénûment de Hals.



M. VAN BIERESTEYN.
Musée de Louvre

d'une table. Leurs attitudes sentent la pose. Le peintre est obligé de fixer plus longtemps son modèle, de le fixer de près. Déjà les mains, brossées avec une impétuosité moins sûre d'elle-même, se rattachent avec hésitation aux corps plus flottants; toutefois les têtes, loyalement vulgaires ou modestement nobles, s'enlevant en clairs, par modelés coulants et gras, sur les fonds pleins d'obscurités vibrantes, prennent une expression vive et intense d'une profondeur inattendue. Dans les *Régents*, le vacillement des formes s'accroît; les mains sont presque toutes trop petites, déformées, mal fixées à des bras en moignons; les têtes ne tiennent plus toujours sur les épaules, marquant d'ailleurs une intention plus haute que jamais dans leur facture puissamment expressive, malgré les violences croissantes d'un martelage désespéré. Car le merveilleux virtuose ne veut pas, il ne veut pas quitter ce pinceau qui le quitte; et, dans cette harmonie douloureuse de tons noirs, tristes comme un deuil, par certaines notes exquis, d'un accent plus tendre que jamais, il rappelle tout à coup, à rares intervalles, sa jeunesse lointaine, sa jeunesse joyeuse! « Tout lui manque, a dit admirablement Fromentin, netteté de la vue, sûreté des doigts; il est d'autant plus acharné à faire vivre les choses en des abstractions puissantes. » Le critique sagace n'avait pas manqué non plus de signaler ces délicieux ressouvenirs du vieil Hals pour les nuances claires en admirant « le régent de droite avec son bas rouge, un morceau sans prix ¹ ». On ne trouve pas, dans l'histoire de l'art, d'exemple plus émouvant d'une intelligence virile se débattant avec obstination, au moment de s'éteindre, contre l'épouvantable loi de l'anéantissement. A ce moment, Hals pense encore à son rival glorieux, Rembrandt, qui en 1661 a fait les *Syndics* et qu'il va — de peu d'ailleurs — précéder dans la tombe. Hals mourut le 26 août 1666, laissant sa veuve dans la plus profonde misère. Rembrandt, beaucoup plus jeune, devait le suivre le 8 octobre 1669. Avec eux disparaissaient les deux grands initiateurs de la peinture hollandaise.

V.

A Harlem, autour de Hals, tout paraît fade. Cependant, pendant un siècle, peu ou beaucoup, tout porte sa marque. Aucun de ses compatriotes n'échappe à son influence; quelques-uns eurent un vrai

1. Eugène Fromentin, les *Maîtres d'autrefois*, p. 311.

talent. Sans son voisinage, plusieurs des tableaux de corporations qu'a recueillis le musée, faits de son temps par des rivaux ou des imitateurs, exciteraient facilement notre admiration. L'un des plus séduisants est anonyme. Il représente les *Officiers du corps des archers de Saint-Adrien se rendant au tir en 1630*. Onze figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux, descendent le perron d'une construction en briques et pierres blanches. Le groupement est expressif et pittoresque, les allures ont de la liberté et de l'ampleur, les gestes du naturel. Les physionomies, étudiées avec un soin extrême, dessinées avec une précision pénétrante, crient la ressemblance, une ressemblance exacte, complète, presque minutieuse. La scène se passe en pleine lumière, une lumière froide mais très vive, avec un grand déploiement de colorations claires et fraîches. Jusqu'à là, cela sent l'école de Hals; ce qui la sent moins, c'est le trait mince et sec, la pâte égale et transparente, la touche tranquille et lisse. Au premier coup d'œil, on pense à Van der Helst. C'est à lui, en effet, qu'on a longtemps donné ce bel ouvrage; mais la supposition acceptée de la naissance du peintre en 1513 et la constatation de la présence, dans le tableau, des officiers de service en 1630 ont fait, depuis quelque temps, chercher ailleurs l'auteur d'une œuvre trop caractéristique pour être attribuée à un jeune homme de dix-sept ans. Le catalogue de 1884 propose le nom de Ravesteyn; M. Bode, celui de Soutman. Les deux me paraissent inadmissibles. L'argument invoqué contre Van der Helst n'a pas du reste grande valeur. Ces groupes de portraits, destinés à rappeler quelque fête ou quelque séance mémorable dans une corporation militaire ou hospitalière, n'étaient pas, comme les photographies d'aujourd'hui, commencées et terminées sur-le-champ. Entre la commande et l'exécution, pour mille raisons, il y avait parfois bien des retards. N'avons-nous pas vu que la *Réunion des officiers de Saint-Georges au moment du siège de Mons en 1622* n'avait été peinte qu'en 1627? Le même cas a pu se renouveler ici. La date exacte de la naissance de Van der Helst, d'autre part, n'est pas encore fixée. Avec la facilité qu'il posséda toujours de s'assimiler des styles divers ne put-il avoir, dans sa jeunesse, une manière de peindre plus claire encore et plus légère que celle du fameux *Banquet de la garde civique en 1648* à Amsterdam, où l'on retrouve d'ailleurs la même précision physiologique? Il est à désirer qu'on trouve, un de ces jours, dans les archives néerlandaises, un document tranchant, en faveur de Van der Helst ou de quelque autre, cette question intéressante.



OFFICIERS DU CORPS DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN SE RENDANT AU TIR EN 1630.
(Peinture attribuée à Ravesteijn dans le catalogue du Musée de Harlem.)

A deux pas de là, voici justement deux *Réunions d'officiers* par Pieter Claasz Soutman, l'une de 1642 avec douze figures, l'autre de 1644 avec dix-sept. Ce Soutman, né vers 1580, était l'ainé de Frans Hals; il avait, dit-on, étudié chez Rubens, dont il a gravé plusieurs compositions; il avait été longtemps peintre de la cour de Pologne et n'était rentré que vers 1628 à Harlem, où il s'était marié en 1630. Ses deux tableaux, conçus dans la gamme sombre, avec de vifs rehauts de notes claires, sont d'un bon praticien, mais sans accent ni virilité. Soutman ne pense à Hals que pour l'arrondir et l'amollir; en même temps il regarde du côté de Rembrandt, dont il essaye les enveloppes brunes. Tout cela constitue un compositeur incertain, un peintre sans franchise; sa pâte est épaisse et lourde, lâchée et coulante. Ce qui reste à son acquit, ce sont quelques têtes bravement comprises, hardiment brossées; mais rien n'y rappelle l'exécution légère et transparente du tableau précédent.

Jan Cornelisz Verspronck (1597-1662) et Jan de Bray (?-1695) sont d'un autre prix. Tous deux fils de peintres, tous deux élèves de leurs pères, subirent si fortement l'influence de Frans Hals que leurs œuvres de jeunesse sont communément attribuées à ce maître¹. Cependant leur personnalité se décide vite et l'on peut les distinguer sans peine. Verspronck est un naturaliste sage mais décidé; il aime les attitudes calmes, les visages honnêtes, les manières modestes. La tranquillité de ses fonds grisâtres, sa science particulière des carnations dont il accentue, avec insistance, tantôt la blancheur lymphatique, tantôt les rougeurs sanguines, les minuties naïves de son dessin consciencieux lui donnent un air bien à lui. Son *Portrait de M. Colenbergh* (1637), petit homme grassouillet, de courte encolure, quelque peu déplumé, tout rose et tout épanoui dans son ample col tuyauté; celui de *M^{me} Colenbergh*, sa digne moitié, souriante en sa belle fraise, ont une saveur amusante de bonne bourgeoisie. Son chef-d'œuvre est la réunion des *Régentes de la maison du Saint-Esprit* (1642). L'esprit d'économie fait décidément de sensibles progrès dans les Pays-Bas. Dorénavant, c'est le génie de la comptabilité qui plane sur toutes les réunions charitables. Le tableau de Verspronck ouvre la série; c'est un appel de fonds. Il paraît que la caisse est vide. La directrice l'avoue en montrant sur la table une sacoche assez plate d'où s'échappent quelques pauvres florins; la caissière

1. Le père de Jan, Cornelisz Engeltzen Verspronck, a, dans le Musée de Harlem, un *Repas d'officiers d'archers*, daté de 1618, où l'on retrouve la tradition de son maître Cornelisz de Harlem.

le constate, son grand registre sous les yeux. Les attitudes des deux dames plus âgées, d'air plus noble aussi, assises sur le devant, sont plus significatives encore ; l'une, à gauche, attend, cela se voit, les générosités trop rares avec une certaine impatience hautaine ; l'autre, à droite, emploie les grands moyens ; elle étend résolument la main en regardant deux orphelins qu'amène une grosse servante, de mine humble et matoise, et dont l'un, le petit garçon, montre piteusement à sa protectrice sa manche toute déchirée. Cette scène naïve, empreinte d'une bonhomie très locale, est traitée avec finesse et simplicité. Jan Verspronck est beaucoup moins heureux dans son *Repas des officiers de Saint-Georges*, si toutefois ce tableau, non signé, non daté, tout plein de vieilleries fades et de maladresses inexcusables après Hals, ne doit pas être passé au compte de son père Cornelisz.

Jan de Bray a des attaches académiques plus durables que Verspronck. Fils de Salomon de Bray, architecte, poète, rhétoricien, mousquetaire, frère de Dick de Bray, le graveur, et de Jacob de Bray, le peintre, avec lequel on l'a confondu, il a, durant le ^{xvii}^e siècle, tenu grande place parmi les artistes de Harlem. Entre 1667 et 1685, on le trouve plusieurs fois doyen et commissaire de la Guilde. Il s'était marié trois fois, ce qui ne l'avait pas enrichi ; car, cinq ans avant sa mort, en 1689, on est obligé de lui donner un conseil judiciaire pour vendre ses biens et payer ses dettes. C'est un praticien bien sage pour succéder à Frans Hals comme peintre de corporations. A mesure que le souvenir de son grand compatriote s'affaiblit, il retombe, de plus en plus lourdement, mauvais héritier à plusieurs degrés de Heemskerk et de Grebber, dans les banalités prétentieuses et les maladresses pédantes. La série de ses toiles classiques le montre, comme ses prédécesseurs, impuissant à réaliser l'idéal plastique et ne retrouvant çà et là quelque force que par l'introduction, bien ou mal justifiée, de morceaux faits d'après nature. Ses *Soins donnés aux orphelins dans la maison du Saint-Esprit*, de 1663, sont l'œuvre d'un réaliste un peu lourd, mais qui nous eût intéressés s'il fût resté sur son terrain. La même année, il peint les cinq *Régents de l'Hospice des enfants pauvres* établissant leurs comptes. Cette fois il trouve moyen, après F. Hals et Verspronck, de faire, dans une gamme plus claire et d'un pinceau moins sûr, mais avec un accent admirable de vérité, une œuvre inattendue et originale. Le fond gris de cette composition, sourd, plat, glacial, semble, par malheur, avoir été repeint ; mais les têtes, fortes et loyales, de ces bourgeois sans apprêts, avec leurs longs cheveux trainant sur leurs

longs rabats, leurs chapeaux pointus de haute forme à larges ailes, vivement et largement exprimées, sont d'un caractère étonnant. Toutefois, c'est l'année suivante qu'il fit son chef-d'œuvre, les *Régentes de l'Hospice des enfants pauvres*. Le tableau est intact, dans une gamme argentine, grise, lilacée, d'une distinction un peu froide mais charmante. Les quatre bonnes dames, avec leurs serre-tête étroits, leurs robes noires, sans ornements, d'étoffes amples et chaudes, leurs longs cols empesés, leurs doubles mentons, leurs tailles épaisses, ont abandonné toute prétention à la noblesse comme au luxe. L'une tient sa plume posée sur le fameux registre, prête à inscrire les sommes que son regard sollicite; l'autre empile gravement des écus; la troisième fait des marques à la craie sur une ardoise; la quatrième mesure des lés de toile, tandis que la directrice leur apporte son cahier de comptes. Ce sont de sages ménagères qui ne perdent pas leur temps. La peinture de Jan de Bray, propre, sans sursauts, loyale, modeste et franche, était vraiment faite pour elles. Il est probable que, cette année-là, ces respectables dames des Enfants pauvres, portraiturees par ce peintre soigneux, durent se trouver plus satisfaites que les dames des Vieillards dont Hals agonisant, dans une œuvre autrement géniale mais d'une brutalité formidable, accentuait, au même moment, avec une puissance désespérée, les décrépitudes expressives. Jan de Bray ne se soutint pas longtemps à ce niveau. Dès l'année 1669, ses *Régents* et ses *Régentes de l'Hospice des lépreux*, redites affaiblies des compositions précédentes, marquent de l'appesantissement et de l'indifférence. Dès lors, par malheur pour lui, l'esprit du brave portraitiste, oubliant Hals pour Rubens, flotte dans d'autres régions, les régions trompeuses de la peinture historique et décorative. Il y eut du succès, paraît-il. On ne saurait lui nier, à vrai dire, une certaine bravoure de brosse, l'instinct des colorations voyantes, une science du nu plus sérieuse que chez ses compatriotes; parfois aussi, quand il introduit, à tort et à travers, dans ses compositions allégoriques, une bonne tête hollandaise, bien vulgaire, bien vraie, bien déplacée, il retrouve son naturel, il fait un beau morceau; mais sous quelles emphases charlatanesques et sous quelles platitudes grotesques faut-il chercher le vieil artiste dans des tragédies bourgeoises comme le *Séleucus se faisant crever un œil*, de 1676, ou l'*Apothéose du prince Henri*, de 1681!

Jan de Bray est, d'ailleurs, le dernier qui soutienne avec éclat, à Harlem, l'art du portrait collectif. Son contemporain, Jacob Van Loo, avant de venir s'établir en France, montre en 1648, dans ses

Régents et Régentes du dépôt de mendicité, une main bien lourde dans une gamme bien noire. Toute l'École est troublée, à la suite de Rembrandt, dans sa vue de la nature, par le goût des jus jaunâtres et des tons recuits. Cette pesanteur s'exagère chez Pieter Van Anraadt qui, en 1674, par amour des pâtes rousses et des brossées hasardeuses, donne à ses *Régentes du Saint-Esprit*, administratrices prospères et triomphantes, Hollandaises rebondies et luisantes, un aspect de souillons mal lavées. En 1757, François Decker clôt la série avec ses *Régents de l'Hospice des vieillards*. Ce sont, cette fois, de jolis vieillards, en habits clairs, violets, gris, rouges, à la fois satisfaits et solennels sous leurs perruques bien poudrées ; mais le peintre n'a pas la souplesse qu'il faudrait pour animer cette réunion élégante.

VI.

Durant tout le ^{xvii}e siècle, il y eut donc, à Harlem, à côté du courant naturaliste, déterminé par Frans Hals, un courant académique qui, rattaché de loin à Cornelisz et à Heemskerck, suivit des directions changeantes, tantôt sous l'influence de Rubens, tantôt sous celle de Rembrandt. Avant Jan de Bray, l'infortuné Pieter Grebber (qui pourrait bien avoir été l'un de ses maîtres) avait essayé déjà de concilier les deux tendances. Nous l'avons vu, comme peintre de tableaux civiques, se traîner sur les pas de Cornelisz jusqu'à ce que Frans Hals l'eût réveillé un instant. Comme peintre d'histoire, il demanda des conseils aux Anversois, mais sans en profiter beaucoup. Malgré ses efforts vers l'éclat décoratif, il ne donne à sa peinture, molle et coulante, qu'un brillant factice et sans consistance ; ses personnages, aux formes flottantes, sans caractère et sans décision, avec des airs endimanchés dans leurs costumes de théâtre, affectent cette expression de sentimentalité fade qu'on devait retrouver plus tard chez certains demi-romantiques de notre temps, aux environs de 1830. Comme Cornelisz, il est en avance sur son temps pour quelques mauvaises trouvailles. L'*Empereur Barberousse et le Patriarche de Jérusalem* pourrait figurer à Versailles parmi les modèles du genre troubadour. Les *Œuvres de charité*, les *Bergers et bergères*, le *Prophète Élie refusant les présents de Naâman*, offrent ce même mélange de physionomies bourgeoises et de prétentions poétiques, de costumes tapageurs et d'attitudes gauches qu'on trouve d'ailleurs si fréquemment, à la même époque, chez certains imitateurs maladroits de Rembrandt.

On ne tiendrait pas en plus haute estime Hendrick Gerritz Pot, l'auteur de si charmantes *Conversations* et du *Portrait de Henri IV*, au Louvre, si l'on ne pouvait mettre à son acquit que l'*Apothéose de Guillaume le Taciturne*. Ce panneau patriotique fut payé, en 1622, par la Ville, 450 florins, grosse somme pour le temps. C'est une imitation, en petites dimensions, des *Triumphes* de Mantegna et d'Holbein, avec force allégories féminines, drapées à l'antique, classiques d'intention mais bourgeoises d'exécution, d'une allure pesante, d'un galbe indécis, d'une couleur pâteuse. Malgré quelques vulgarités de même genre, la *Nuit de Noël* de Pieter Lastman, de 1629, nous intéresse bien davantage, puisqu'elle nous montre ce que faisait le maître de Rembrandt à l'heure où son élève n'en était qu'à ses premiers débuts. Ce sont là de ces pièces instructives où l'on saisit sur le vif cette transmission mystérieuse de la pensée qui a besoin de passer souvent par tant d'esprits ordinaires, comme dans une série de creusets préparatoires, avant de trouver sa forme éclatante et définitive dans le cerveau d'un homme de génie. Le vieux Lastman est un italianisant, mais un italianisant naturaliste. Ses façons de peindre, sèches et dures, ses colorations claires et heurtées rappellent l'école de Caravage. Pour la mise en scène, pour l'arrangement lumineux, pour le choix des figures vulgaires et expressives, c'est déjà, avec toute son infériorité technique, c'est déjà Rembrandt. La filiation est flagrante. Cette façon de poser l'enfant tout rose dans la crèche, à gauche, sur un perron élevé, entre saint Joseph, un rustaud ému, et la Vierge, une paysanne épaisse ; cette façon d'éclairer tout le groupe par une lueur tombant, d'en haut, des ailes blanches d'un couple d'anges envolés, n'est-ce pas déjà toute la manière de voir, de sentir, d'exprimer qui va bientôt apparaître dans le *Siméon au temple* du Musée de la Haye, peint en 1631, mais déjà préparé en 1630 ? L'élève, du premier coup, il est vrai, va singulièrement dépasser le maître ; il se précipitera, avec audace et passion, vers le but lointain que celui-ci n'a qu'entrevu ; il substituera, pour obtenir des effets dramatiques par la lumière, à cette juxtaposition maladroite et pénible de tons vifs et de tons neutres les combinaisons les plus savantes des dégradations les plus moelleuses dans la plus riche matière que jamais peintre ait étendue sur une toile ; il n'en gardera pas moins la marque originelle de Pieter Lastman. C'est donc un devoir de conscience et c'est une joie de cœur de saluer le vieux maître en passant.

Quelques peintures prétentieusement triviales de Cornelisz Hos-

teyn, la *Paye des vigneron de la parabole*, *Vénus pleurant Adonis* ou le *Bon Samaritain* de Roosendaël, mélanges désagréables de pédantisme bolonais et de lourdeur flamande, représentent plus qu'assez, à Harlem, la fin de son École académique au XVII^e siècle. Ce qu'on est désolé de n'y point trouver, c'est la série des représentants de sa véritable École, de tous ces illustres paysagistes, peintres de genre, peintres d'architecture, animaliers, qui, sous la vigoureuse impulsion de Frans Hals, s'émancipèrent si complètement et renouvelèrent l'École hollandaise par la franchise hardie de leur observation naturaliste. L'influence de Hals fut énorme et s'exerça non seulement par l'exemple, mais encore par l'enseignement direct. On n'a point la liste complète de ses élèves, mais on sait qu'ils furent très nombreux, et que le maître avait pour unique principe de leur enseigner, avec son admirable pratique, l'amour franc et sans réserve de la nature, en les abandonnant, d'ailleurs, aux tendances spéciales de leurs tempéraments. Un curieux tableau du musée prouve qu'il enseigna jusque dans un âge avancé; c'est une vue de son *Atelier* par Job Berckeyde. L'installation est des plus simples. Une espèce de soupenne basse; au milieu, sur une table ronde, debout, un modèle homme, nu, en caleçon jaune; à l'entour, assis sur des chaises et des tabourets, tenant leurs cartons sur leurs genoux, une vingtaine de jeunes gens parmi lesquels une note écrite, fixée sur le revers de la toile, signale les cinq fils de Hals, Van Deelen, P. Molyn (le fils), Gerrit Berckeyde, Job Berckeyde, tous entre dix et vingt ans, ce qui placerait la scène vers 1640 ou 1645. A droite, au fond de l'atelier, le vieux maître, singulièrement coiffé d'une manière de bonnet de coton blanc, ses longs cheveux gris traînant sur ses épaules, affublé d'un manteau amarante, s'avance près de la porte pour souhaiter la bienvenue à Philips Wouwerman, jeune cavalier, très élégant, très souriant, vêtu de noir, ganté, portant un grand feutre noir. Pendant ce temps, Dirk Hals, debout derrière les élèves, indique des corrections. La peinture est soignée, précise, un peu lisse, avec des gris tendres et de beaux noirs qui font penser à notre Lenain. Ce tableau documentaire a été acquis, en 1876, par la société qui s'est fondée à Harlem pour l'accroissement du musée et qui ne cesse, avec un zèle intelligent, suivant ses ressources, d'en combler les lacunes.

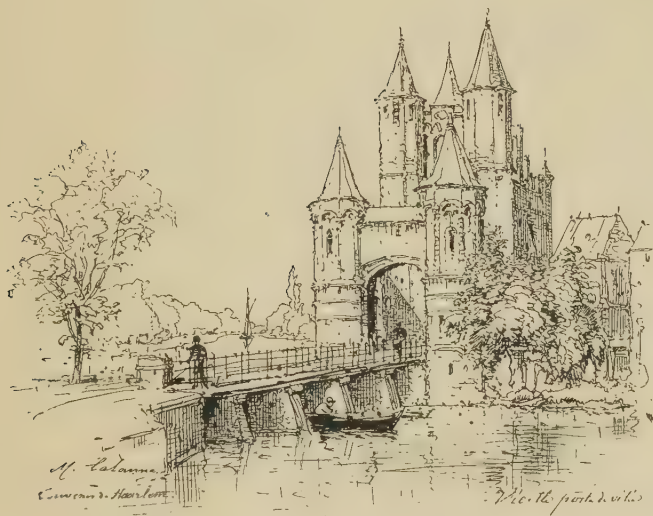
C'est encore à une générosité particulière de M. Teding van Berkhout, en 1871, qu'est dû le meilleur morceau, sortant de l'École de Hals, qu'on trouve actuellement au musée, un *Intérieur d'auberge*.

Voici, à coup sûr, un des morceaux de peinture les plus vivement troussés, les plus friands à l'œil qu'il soit possible d'admirer dans les musées hollandais. Deux hommes seuls ont manié la pâte avec cette vivacité, cette clarté, cette transparence, Adrien Brouwer et David Teniers; mais l'entrain et la bravoure y sont du premier. Les deux cavaliers du premier plan, près d'une table ronde, l'un assis, en pourpoint gris, tirant une bouffée de sa pipe, l'autre, debout, en veste jaune, grand col blanc, bottes molles, en train de bourrer la sienne, sont de ces gentilshommes d'aventures qu'on peut rencontrer, plus minutieusement détaillés, chez les Palamedes et Jean Le Ducq; ici, ils ne sont qu'esquissés à la diable, mais avec quelle verve et quels bonheurs de tons! Le morceau le plus exquis de cette ébauche joyeuse est la petite dame grassouillette, en manteau de voyage, aux cheveux frisstants et cerclés à la nuque par un ruban rose, d'assez bonne tenue, qui s'en laisse conter, dans un coin, par un sacripant en béret noir de fort sale et mauvaise mine. Les accessoires sont enlevés d'une main leste et sûre par un praticien supérieur.

Rien ne serait plus édifiant, certainement, que de pouvoir suivre sur place, dans tous les genres de peinture, portraits, scènes de genre, paysages, marines, natures mortes, l'influence bienfaisante de Hals telle qu'elle s'est exercée longtemps sur toute l'École de Harlem. C'est l'ambition des amateurs harlémois de nous donner ce spectacle, et, depuis quelques années, leur générosité a déjà comblé, tant bien que mal, plusieurs regrettables lacunes. Le legs du chevalier Fabricius Van Leyenburg, en 1885, composé spécialement de portraits des deux derniers siècles, est venu ajouter au trésor existant, outre les deux Frans Hals (*Portraits de M. et M^{me} Van Nierop*) dont nous avons parlé, des spécimens très intéressants de Jan Verspronck, Jan Victors, Gerard Terburg, Pieter Maes. De son côté, la société fondée dans ce but recueille de tous côtés, autant qu'elle peut, tous les morceaux présentant un intérêt pour l'histoire de l'art local. C'est ainsi qu'elle s'est procuré, depuis quelques années, de petits tableaux bien choisis de Gerrit Berckeyde (le *Marché et l'hôtel de ville de Harlem*, acheté à Paris en 1878), Willem-Gillitz Kool (*Vente de poissons sur une plage*), Pieter de Moljin (*Pillage et incendie d'un village*, 1630), Isaac van Nিকেle (*Intérieur de la cathédrale de Harlem*), Adriaan van de Velde (*Vue de Harlem prise des dunes*), Esayas van de Velde (*Paysage forestier*), Pieter Wouwerman (*Une kermesse*), tous harlémois de valeur dont les noms, jusqu'alors, ne figuraient pas au catalogue. D'autre part, grâce à des dons ou des prêts particuliers,

on y a vu entrer aussi, depuis peu, Droochsloot, Ludolf de Jong, Ouwater, Saenredam, Troost, J. de Wet, Jan Wouwerman et quelques autres. Chaque année ajoute ainsi à la gloire du grand Harlémois, Frans Hals, dont le buste jovial nous souhaite légitimement la bienvenue sous le péristyle commun de la maison de ville et du musée : car c'est au milieu de ses prédécesseurs, de ses contemporains, de ses successeurs qu'éclate plus glorieusement la puissance du vigoureux naturaliste qui donna à l'École hollandaise son impulsion la plus saine et la plus durable, en la rappelant énergiquement à son vrai génie, l'observation naïve de la réalité, l'emploi des couleurs franches, l'amour des tranquilles harmonies.

GEORGES LAFENESTRE.



ÉTUDES
SUR
LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVI^e SIÈCLE.

(DEUXIÈME ARTICLE ¹.)

II.



L'histoire du meuble en France comprend deux grandes périodes.

Au moyen âge, la vie est aventureuse et guerrière, la société nomade, le meuble essentiellement *mobile*. Quand le maître du logis abandonne sa résidence, il emporte avec lui la maison tout entière, meubles, tentures, ustensiles. Chaque objet, placé dans son enveloppe spéciale, voyage sur des chariots ou des sommiers. Ces usages déterminent la forme et la construction du meuble : tout devra se replier, se démonter, tenir peu de place. De là le petit nombre de gros meubles et l'abondance des coffres, des coussins pour garnir les sièges, etc.

A partir du xvii^e siècle, au contraire, la société s'est définitivement consolidée, le meuble devient *fixe*. Par suite, les grands coffres seront plus rares, la menuiserie plus délicate, les garnitures adhérentes. Le règne de l'ébéniste et du tapissier commence.

Le xvi^e siècle est le trait d'union entre ces deux périodes ; il marque la fin de l'une et les débuts de l'autre, et participe de toutes les deux. Il convient donc de l'étudier sous ce double aspect.

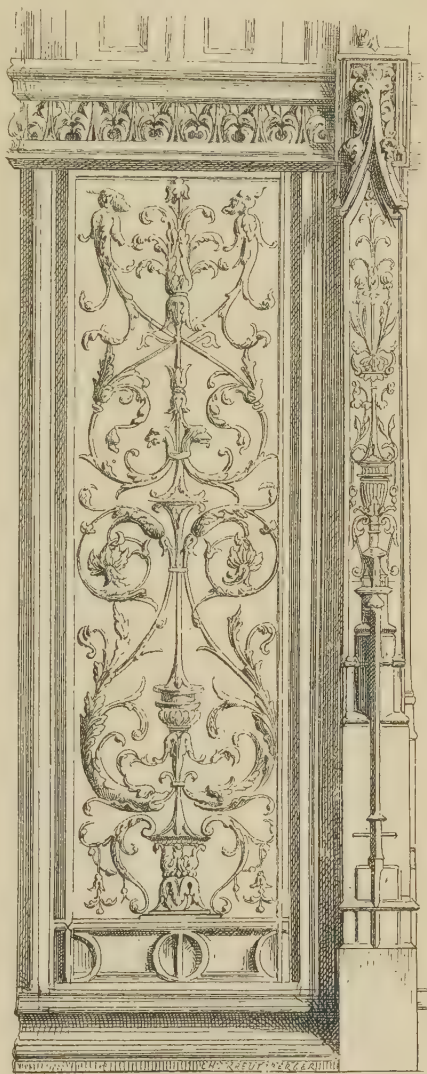
La tâche n'est pas toujours facile. On rencontre en chemin des variétés intermédiaires, des espèces hybrides qui forment la transition d'un style à l'autre, et ne présentent pas les caractères distinctifs de leur famille. D'autre part, les ateliers contemporains ne marchent pas toujours du même pas : les uns sont en retard sur les autres.

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXXII, p. 139.

De là des défauts de concordance qui déroutent les classifications les mieux ordonnées. Un classement rigoureux, des catégories bien définies sont donc impossibles ; il faut, quoi qu'il en coûte, négliger les sous-genres, ne pas chercher une précision introuvable et s'accommoder d'un type moyen. Ces réserves faites à l'adresse des critiques pointilleux, nous serons plus à l'aise pour aller de l'avant et retrouver notre chemin.

Le meuble du moyen âge est un ouvrage de charpente solidement bâti en chêne. La construction se compose d'ais massifs et de larges panneaux assemblés sans encadrement, les surfaces restant planes pour recevoir des peintures, des cuirs gaufrés, des ornements légèrement champlevés.

Une première révolution se produit au ^{xv}^e siècle. Par suite de l'activité imprimée aux constructions civiles, les huchiers, qui correspondent à nos menuisiers de bâtiment, se sont détachés du corps des charpentiers pour former une communauté distincte. Le meuble sort de l'atelier du charpentier pour devenir exclusivement un ouvrage de hucherie, et sa construction se modifie en conséquence. L'aspect sera moins massif, moins robuste. Le maître



LOUIS XII. — PORTE D'UNE BOISERIE DE GAILLON

(Musée du Louvre.)

huchier divise la surface en petits panneaux de largeur uniforme, qu'il encadre par des montants et des traverses à chanfrein, formant saillie et assemblés carrément. Le sculpteur commence à prendre une part importante dans la décoration ; les panneaux sont ornés

de nervures ogivales ou de parchemins plissés, les montants terminés par des bouquets ou revêtus de piliers à pyramides, la frise supérieure surmontée d'une crête à jour. Sous l'influence de la cour de Bourgogne, l'art du mobilier se perfectionne rapidement : le meuble devient un objet de grand luxe, couvert de sculptures, d'or et de couleurs. Français et Flamands réunis dans les ateliers de l'Ile-de-France, du Nord et de la Bourgogne, rivalisent de talent, d'adresse et d'ingéniosité. L'influence flamande se fait sentir dans le naturalisme des figures, les attitudes expressives, la tendance prononcée pour la satire et la caricature. Pendant un demi-siècle, l'École française, dont la destinée semble être d'osciller sans cesse entre les Flandres et l'Italie, penche du côté des Flandres. La réaction est proche, la Renaissance va entrer en scène.

La Renaissance se partage en deux périodes distinctes. La première présente ce caractère original que les deux Écoles, l'ancienne et la nouvelle, se juxtaposent, se donnent la main, sans se confondre. L'ogive et le plein cintre, la nervure flamboyante et l'arabesque, le balustre à fuseau et le pilier à pyramide, la frise à rubans et l'entablement romain se coudoient, s'entremêlent et s'entendent à merveille. Par quel artifice, par quels ménagements, quelles combinaisons ingénieuses, nos vieux maîtres sont-ils parvenus à concilier ces deux principes opposés, pour en tirer sans effort un art imprévu, pittoresque, plein de saveur et de jeunesse? Nous n'avons pas à l'examiner ici, mais le problème vaut la peine d'être médité par nos contemporains en quête d'une formule nouvelle qu'ils cherchent encore sans la trouver.

L'arabesque et le pilastre sont les deux innovations caractéristiques de la première Renaissance. L'arabesque, empruntée aux Romains, consiste dans un motif central, — tige de fleur, fût de candélabre, nœud de ruban, — d'où s'échappent symétriquement, de droite et de gauche, des cordons ou rameaux chargés de vases, de trophées, de figures d'animaux, variés suivant le goût et le caprice de l'artiste. Ces délicates broderies grimpent le long des pilastres, s'épanouissent sur les panneaux, se mêlent aux cornes d'abondance, aux sirènes affrontées, aux médaillons de guerriers, d'empereurs ou de personnages à haut relief qui semblent regarder curieusement dans la salle.

Le pilastre est la décoration obligée du montant. Orné d'arabesques ou de balustres rapportés, élégi de moulures en losange ou en demi-cercle, couronné d'un chapiteau très particulier et plein de grâce, le

pilastre marque la division des façades et accuse les montants sur les coffres, les chaires, les dressoirs. C'est un ornement commode que la Renaissance allonge, diminue, élargit ou superpose à volonté.

En somme, l'art du meuble suit pas à pas les allures de l'architecture civile son aînée, d'autant mieux que celle-ci dérive du même



FRANÇOIS I^{er}. — DOSSIER DE CHAISE.

(Appartenant à M. Chabrières.)

principe, c'est-à-dire de la construction en bois et que le meuble relève de la menuiserie de bâtiment. Tel meuble de cette époque, un dressoir, par exemple, avec son coffre supérieur, sa ceinture formant tiroirs et ses piliers à jour, est l'image réduite d'une travée de la maison contemporaine à un étage, portant sur une galerie servant de promenoir.

Les dernières années du règne de François I^{er} marquent la fin de la Renaissance; l'ogive et ses accessoires ont disparu. Le gothique conserve pour un temps la structure générale, les pans coupés, la division par petits panneaux, les pénétrations, les bases multiples; mais ces derniers souvenirs du passé s'effacent rapidement. Seule, l'Église reste fidèle aux vieilles traditions du moyen âge; le mobilier religieux garde encore le caractère gothique fort avant dans le xvi^e siècle.

La deuxième période de la Renaissance débute avec l'École de Fontainebleau (1530), mais ne se propage en France que depuis Henri II. Nous avons raconté jadis ¹ cette page de notre histoire; nous avons montré l'art national aux prises avec les Italiens, défendu par l'opposition de la province, sauvé par le génie de nos artistes, maître enfin de lui-même et s'épanouissant dans sa glorieuse maturité. La nouvelle École amenait en France l'ordonnance antique avec tout un bagage de cartouches, de guirlandes, de mascarons, de dieux et de héros, de nymphes et de saisons aux belles poses et aux grandes allures. C'était une révolution complète, non seulement dans les formes, mais dans l'art même du meuble.

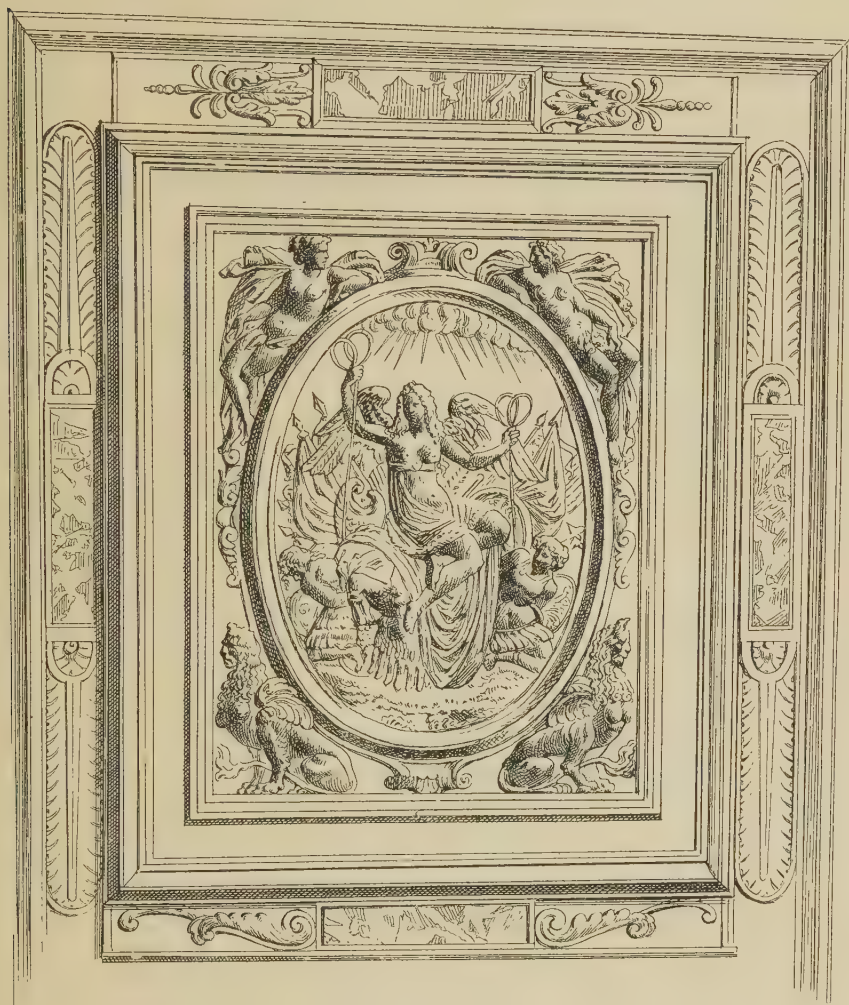
En effet, pour soumettre le meuble aux règles de l'architecture antique, pour lui faire reproduire ses profils, ses frontons, ses colonnes, ses combinaisons et ses détails, il fallait nécessairement multiplier et subdiviser les parties, compliquer les coupes, traiter les ajustages et les assemblages avec une extrême précision, inventer une technique, des outils, des procédés nouveaux et perfectionnés; en un mot rompre avec le passé, détacher l'art du meuble de la menuiserie de bâtiment, pour en faire un art spécial, tel que nous le pratiquons aujourd'hui.

De même, l'ornementation nouvelle avec ses bas-reliefs, ses figures nues et ses poses académiques, chères aux Florentins, exigeait des aptitudes, un apprentissage particuliers, une éducation tout autre que celle des anciens imagiers, un talent moins naïf, moins sincère à coup sûr, mais plus délicat, plus raffiné, plus cherché. D'ailleurs, la polychromie disparaissant, le bois restait seul apparent, le sculpteur prenait une place prépondérante, au premier plan et n'avait plus à compter que sur lui-même pour se faire valoir.

Ces modifications devaient avoir une autre conséquence. Déjà, depuis François I^{er}, l'ouvrier employait le noyer de préférence au

1. *Causeries sur l'art et la curiosité*, p. 23.

chêne, pour certains meubles de prix. A partir de Henri II, les grands ateliers de l'Ile-de-France, de la Touraine, de la Bourgogne, du Lyonnais, de l'Auvergne et du Midi, remplacent, d'une façon presque générale, le chêne par le noyer. Son grain plus fin, ses pores plus



HENRI II. — ARMOIRE.

(Appartenant à M. Bonnaffé.)

serrés, se prêtent mieux aux délicatesses de l'outil; son épiderme est plus riche, plus coloré; il prend un poli supérieur, et le temps lui donne une patine chaude et profonde qui s'harmonise à merveille avec les rehauts d'or.

Le meuble français du temps de Henri II est un modèle d'élégance

et de correction. Il relève de Pierre Lescot par la distinction de la forme, la pureté des profils, l'équilibre et l'harmonie des parties; de Jean Goujon par la grâce allongée des figures, le goût et l'esprit des ajustements. Originaire de Fontainebleau, remanié, refondu, transformé par nos maîtres, il nous appartient en propre et l'on chercherait en vain son rival en Italie ou ailleurs. Les bas-reliefs sont méplats, les arêtes nettement tranchées, les profils sobres et généralement vierges de tout ornement, les colonnes fines, unies ou légèrement cannelées; peu ou point de cariatides; les panneaux maintenus par des cadres à moulures, les assemblages d'onglet, les coupes traitées à perfection. Ça et là des touches d'or, des incrustations de pâte ou de marbre, égayent discrètement la tonalité un peu sévère du noyer.

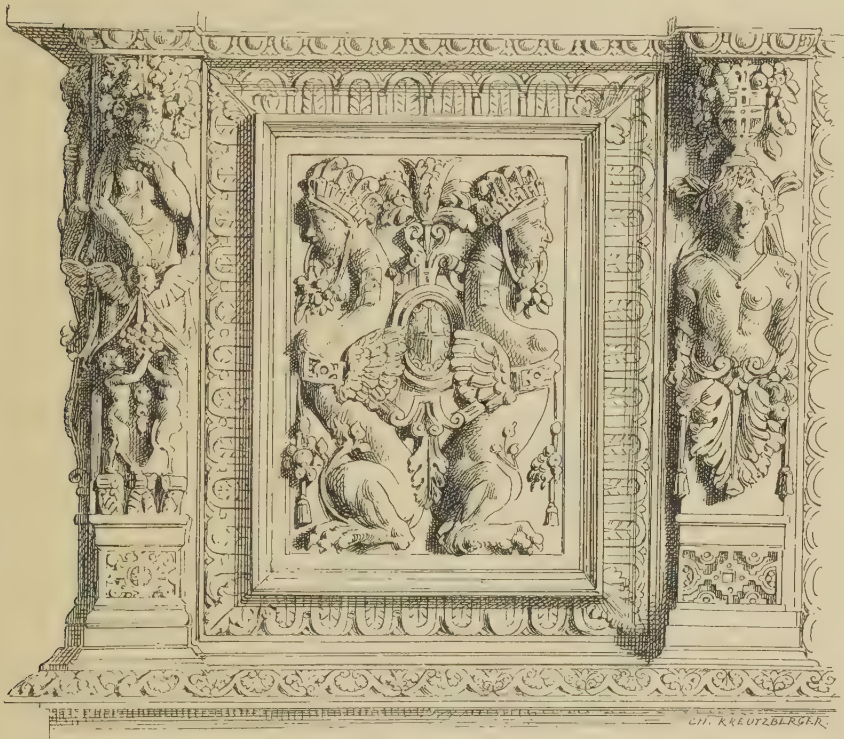
Avec Charles IX et Henri III, le type reste excellent, mais plus riche, plus à l'effet. La sculpture est abondante, les moulures gravées, les ornements brettelés; les reliefs ont plus d'accent. C'est le règne des cariatides, des termes, des satyres et des chimères, que l'artiste multiplie avec une aisance, une imagination inépuisables. Ducerceau dessine pour les ateliers des arrangements nouveaux, des combinaisons parfois singulières, mais toujours d'une grande ingéniosité. On prodigue la dorure et l'argenture : « Quant aux meubles de bois, écrit un contemporain ¹, nous voulons qu'ils soient tous dorés, argentés et marquetés. »

L'industrie du meuble, arrêtée dans son essor par les guerres civiles et religieuses, reprend haleine sous Henri IV. Les échantillons sont un peu lourds et chargés, mais d'une grande tournure encore et d'une belle exécution. Les colonnes trop longues, unies ou entourées de feuillage et montant jusque sous la corniche, les panneaux à cavaliers, les termes à moustaches, les incrustations de nacre et de minces filets de cuivre appartiennent à cette période.

Au début du ^{xvii}e siècle, Marie de Médicis nous amène les Italiens de la décadence, avec leur goût bizarre, leur abus des décorations théâtrales et compliquées, leur passion de l'ébène et des bois de couleur. Le mérite de l'ouvrage ne consistera plus dans le modelé des reliefs, la variété des plans et le jeu des ombres, mais dans la nuance et la rareté de la matière. L'art du meuble change complètement de physionomie : on renonce aux panneaux d'assemblage pour revenir aux surfaces planes qui permettent le placage en feuilles

1. *Isle des Hermaphrodites.*

minces, ménagent les bois de prix et font valoir leur coloration. Délaissé par la mode, le meuble de noyer décline rapidement. Les profils s'empâtent, les beaux cuirs que la Renaissance découpait en agrafes solides, s'étalent détrempés, ramollis; la colonne antique, droite, ferme, élancée, se contourne et devient torse; le décor usé, banal, n'a plus ni nerf, ni jeunesse. Le sculpteur cède la première place au marqueteur, le menuisier devient ébéniste.



HENRI III. — DRESSOIR.

(Musée du Louvre.)

Nous venons d'accompagner la Renaissance depuis ses origines jusqu'à sa décadence, marquant le long du chemin chacune de ses étapes. Singulier rapprochement! C'est l'Italie qui nous apporte la Renaissance avec Charles VIII, c'est elle qui risque une première fois de la compromettre avec François I^{er}, et c'est encore elle qui mène son enterrement avec Marie de Médicis. La question de l'influence italienne sur l'École française du xvi^e siècle a été souvent débattue et nous avons nous-même, dans le temps, dit notre mot à

ce sujet¹. Mais quelles ont été ses conséquences au point de vue spécial qui nous occupe? En d'autres termes et pour préciser davantage, nos maîtres ont-ils commis une faute en appliquant au meuble les formes de l'architecture antique importée par les Italiens?

Interrogez les partisans du moyen âge à outrance : ils vous diront qu'une des maximes fondamentales de l'ancienne École était d'utiliser invariablement la matière en raison de ses qualités. Or l'architecture est un système de construction et de décoration dérivant de la nature de la pierre et commandé par elle; plier le meuble, monument de bois, à des formes réservées aux monuments de pierre, lui faire parler une langue qui n'est pas créée pour lui, pour laquelle il n'est point fait, voilà, dit-on, un non-sens impardonnable que les têtes carrées du moyen âge se seraient bien gardées de commettre. D'ailleurs, que viennent faire dans l'intérieur du logis ces diminutifs d'arcs de triomphe, ces temples en miniature, avec leurs frontons à deux égouts, leurs denticules qui supposent des chevrons absents, leurs frontispices et leurs portiques? Profusion inutile que tout cela, ornements déplacés, anguleux, incommodes. En renonçant aux vieilles traditions nationales, à l'harmonie logique entre la matière, la forme et la destination, la Renaissance préparait sa ruine irrémédiable et faisait courir l'École française à sa perte.

Ces critiques sont-elles bien fondées?

On nous dit que la forme architecturale, créée pour la pierre, doit être réservée exclusivement à la pierre. Mais alors appliquez le même principe à l'architecture du ^{xiii}e et du ^{xiv}e siècle, qui est essentiellement l'art de la pierre, et proscrivez, comme autant d'hérésies, les châsses, reliquaires, tabernacles, grilles, armoires, sièges, dressoirs, lutrins, qui reproduisent exactement en cuivre, en fer, en argent et en bois, les toits à double pente, les crêtes, les gâbles, les galeries, les colonnettes et les contreforts des monuments de pierre. Condamnez les stalles, les chaires et les boiseries du ^{xv}e siècle, avec leurs panneaux et leur décoration à jour imitant à s'y méprendre les fenêtres et les lucarnes à la mode, ou sinon admettez que, l'architecture de cette époque dérivant des constructions de bois, le meuble contemporain a le droit légitime de lui emprunter des types qui sont aussi les siens.

Mais faut-il croire que les gens de la Renaissance, en transformant la technique du moyen âge, en aient répudié les sages principes?

1. *Causeries sur l'art et la curiosité*, p. 23.

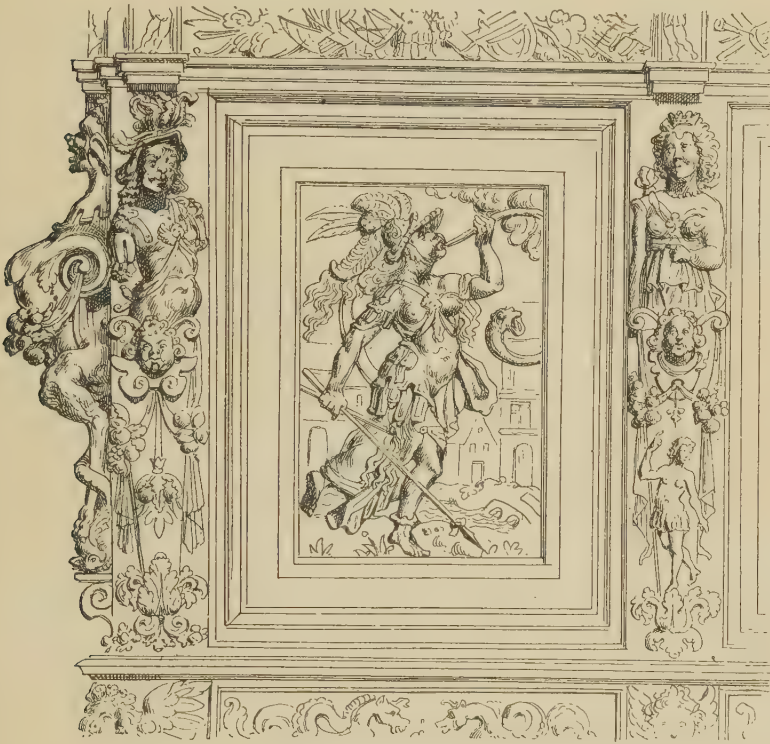


Ingres del.

Henog sculp.

MELLE DE MONTGOLFIER
(Collection de M.A. Goupil)

Jadis l'ouvrier construisait son meuble avec du chêne. Préoccupé d'employer la matière en raison de ses qualités, il s'en tenait rigoureusement à son programme et faisait une œuvre de charpente ou de grosse menuiserie. Il utilisait le bois tel que le fournissait le débitage, les madriers pour former le bâti, et les planches plus minces et plus larges pour remplir les vides. De là tout un système de décoration rationnelle, l'équarrissage du madrier motivant des chanfreins ou des moulures qui abattent les arêtes et adoucissent les



HENRI IV. — ARMOIRE.

(Musée du Louvre.)

angles, et la planche développant une surface tout indiquée pour une décoration peinte ou légèrement champ levée. Rien de mieux tant que l'ouvrier se servait du chêne, mais du jour où la marche de la civilisation, le progrès des mœurs, le besoin de stabilité nécessitent des meubles plus légers, plus décoratifs, on remplace le chêne par le noyer qui répond mieux aux besoins de la société nouvelle. Dès lors, adieu l'ancien programme : le chêne disparaissant entraîne avec lui le char-

pentier et toute sa logique; c'est au tour du menuisier d'entrer en scène avec son bois et sa logique à lui, qui comportent le fractionnement des parties, la variété des coupes, la précision des assemblages, la délicatesse des ornements. De même au xvii^e siècle, l'invasion de l'ébène et des bois de couleur amène encore un autre programme, le placage en feuilles minces, et un autre personnel, l'ébéniste et le marqueteur. En résumé, faire de la menuiserie fine avec du noyer, de l'ébénisterie avec des bois précieux, est tout aussi rationnel que de faire de la charpente avec du chêne. Dans un cas comme dans l'autre, l'ouvrier utilise la matière suivant ses aptitudes et sa destination.

On dit encore que les meubles de la Renaissance sont inconfortables. Sur ce point, notre opinion est faite depuis longtemps; nous restons convaincu que chaque siècle est le meilleur juge du confort qui lui convient. Les meubles sont faits pour les gens qui s'en servent et non pour les générations suivantes qui ont d'autres poses familières, d'autres manières de s'asseoir, d'autres toilettes à loger dans les armoires et dans les coffres, d'autres tournures à faire tenir dans les profondeurs d'un fauteuil. L'armoire de Noyon remplit aussi bien ses fonctions de convenance que le cabinet de Henri II et le bonheur du jour de Marie-Antoinette. Ils ont tous leur raison d'être logique et sont en parfaite harmonie avec les mœurs des contemporains qui les ont fait faire. Sont-ils confortables? Pour eux, assurément, pour leurs usages, leurs modes, leurs goûts; sans quoi, ils les auraient commandés autrement.

Quant à chercher la formule du meuble-type, autant vaut chercher la formule de la maison-type. Comme la maison, le meuble échappe à toute réglementation; il ne relève que du goût et de la convenance, convenance de ceux qui doivent s'en servir, bien entendu. Il est l'expression des mœurs, « ondoyant et divers » comme elles; il sera robuste et puissant pour le moyen âge, élégant et païen pour la Renaissance, sombre et grave pour Louis XIII, magnifique et solennel pour Louis XIV, arrondi, sensuel et ventru pour la Régence et ainsi de suite, chacun taillant son meuble à sa mesure, sur son patron, chacun comprenant le confort à sa manière.

Ne mesurons pas les anciens à notre aune. Que leurs meubles soient fort inconfortables pour nous, c'est entendu; mais convenons humblement que nos meubles seraient fort inconfortables pour eux.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

LES
MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE

PAR M. ALOISS HEISS.

(CINQUIÈME FASCICULE¹.)



PRÈS quelque temps d'un repos bien mérité, M. Aloïss Heiss reprend ses attachantes études sur les *Médailleurs de la Renaissance*. Ceux dont il est parlé dans le 5^e fascicule ne sont pas des moins importants puisqu'on rencontre parmi eux les noms glorieux de Gentile Bellini, de Polajuolo et des della Robbia.

La série s'ouvre par Niccolo Spinelli, plus connu sous le nom de Nicolas de Florence. On n'a sur lui que peu de renseignements biographiques ; on sait seulement qu'il naquit à Florence vers 1430, qu'il fut « tailleur et graveur des sceaux de M^{sr} le duc de Bourgogne », enfin qu'il s'établit définitivement en 1493 à Lyon, où il épousa la fille de l'orfèvre Loys le Père, et que les magistrats consulaires de la ville confièrent au beau-père et au gendre l'exécution de plusieurs coins et de certaines pièces d'orfèvrerie qui devaient être offertes à Charles VIII et à sa femme, Anne de Bretagne, lors de leur entrée à Lyon. Nous lisons en effet dans les archives de la ville : « A Loys le Père et à Nicolas son gendre qui ont fait les coings des dites pièces et deux fois le coing de la Royne, et pour la façon du dit lyon, de la couppe et de

1. J. Rothschild, éditeur à Paris. — Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXIV, p. 166, t. XXV, p. 186 et t. XXVII, p. 77.

la targuète et escu... la somme de cinquante-cinq livres tournois... »
 On connaît de Niccolo Spinelli cinq médailles signées, celles de Sil-



ORESTE A DELPHES APRÈS LE MEURTRE DE CLYTEMNESTRE.

(Bas-relief en marbre trouvé à Herculaneum, Musée de Naples.)

vestre Duziari, évêque de Chioggia, d'Alphonse 1^{er} d'Este, d'Antoine Geraldini, protonotaire apostolique, auteur des *Fasti*, poème en vers élégiaques sur les vies des saints et des martyrs; de Marc-Antoine de

la Lecia, Florentin demeuré inconnu, et de Laurent le Magnifique. Les revers des quatre premières de ces médailles sont, ce que personne n'avait signalé avant M. Aloïss Heiss, imités de l'antique. Niccolo Spinelli s'inspire tour à tour d'un petit bronze du IV^e siècle, d'un



LUCRÈCE BORGIA.

(Buste en terre cuite. — Collection de lord Elcho.)

camée d'Athénion conservé au Musée de Naples, d'une médaille de l'empereur Balbin et d'une intaille, également imitée par Donatello, dans un de ses bas-reliefs du *cortile* du palais Riccardi. Cette intaille, qui appartient d'abord à l'ardent collectionneur Niccoli de Florence, puis à Laurent le Magnifique, est aujourd'hui au Musée de Naples; elle représente un sujet fréquemment traité par les artistes anciens, l'*En-*

*lèvement du Palladium*¹. Au même musée on admire un bas-relief grec en marbre, provenant des fouilles d'Herculanum, montrant Oreste à Delphes. La conception générale de la scène et l'attitude du fils parricide sont d'une ressemblance si frappante avec l'*Enlèvement du Palladium* que l'un des deux antiques a été évidemment copié sur l'autre.

On attribue au même Niccolo Spinelli plusieurs médailles de personnages français : de Charles VIII (due à la collaboration de Niccolo et de son beau-père Loys le Père) ; de Jean du Mas, seigneur de l'Isle ; de Jean Matharon de Salignac, président du conseil de Provence ; de Stuart d'Aubigny, l'intrépide défenseur des Calabres après la retraite de Charles VIII ; d'Antoine, le grand bâtard de Bourgogne, le plus brillant *condottiere* français du xv^e siècle, dont la galerie de Chantilly possède un si magistral portrait² ; d'Antoine de Gimel, conseiller du roi, chargé par Charles VIII de la surveillance du malheureux Zizim.

Pour compléter cette série française, M. Heiss signale quelques médailles anonymes de Charles VIII et d'Anne de Bretagne ; sur l'une d'elles, celle-ci, assise de face, soutient de la main gauche le dauphin Charles Orland qui ne vécut que trois ans (1492-1495).

Viennent ensuite les médaillons anonymes d'Alphonse I^{er}, duc de Ferrare, et de sa seconde femme, la fameuse Lucrece Borgia qui a plus d'une fois occupé la *Gazette des beaux-arts* et pour laquelle nous renvoyons le lecteur au piquant travail de M. Yriarte³. M. Heiss donne sur la célèbre héroïne tout un ensemble de curieux documents puisés aux meilleures sources.

Puis nous rencontrons un grand nom, illustre dans toutes les branches de l'art, Antonio del Pollajuolo, qui se présente ici avec deux médailles, dont l'une nous montre le drame de la conjuration des Pazzi : à l'envers la tête de Laurent de Médicis ; au-dessous, des prêtres célébrant la messe dans le chœur de la cathédrale de Florence, pendant que des hommes nus et armés se précipitent sur Laurent qui cherche à s'échapper ; au revers la tête de Julien de Médicis ; au-dessous, des prêtres, à gauche, officient dans le chœur ; à l'extérieur

1. M. Aloïss Heiss donne entre autres reproductions d'antiques, ayant pour sujet l'*Enlèvement du Palladium*, le revers d'une drachme frappée à Argos environ trois siècles avant Jésus-Christ (Cabinet de France), une intaille qui a dû appartenir à Laurent le Magnifique, enfin un très curieux vase d'argent (Cabinet de France) de la trouvaille de Bernay (Eure).

2. Voy. l'étude de M. Lafenestre sur les collections de Chantilly, *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXII et suivants.

3. Voy. *Gazette des beaux-arts*, septembre et octobre 1884 : les Portraits de Lucrece Borgia.



PORTRAIT SUPPOSÉ DE LA SIMONETTA, PAR S. BOTTICELLI.

(Galerie du palais Pitti.)

des hommes nus et armés achèvent Julien déjà étendu à terre. Sur l'autre médaille, la tête de Laurent tout à fait semblable à celle de la précédente, le revers étant directement inspiré d'un grand bronze de Trajan. A propos de ces pièces, M. Heiss donne l'imposant buste en terre cuite de Julien par Pollajuolo (collection Dreyfus); le resplendissant *Portrait de la belle Simonetta Vespuccia*, maîtresse de Julien, attribué à ce peintre sculpteur (galerie de M^{sr} le duc d'Aumale à Chantilly); le portrait, si étrangement différent, de la même Simonetta, assigné à Sandro Botticelli (galerie Pitti); la fameuse gravure du *Combat des dix-huit hommes nus* et le fac-similé du *Combat des Centaures* attribué à Antonio (cabinet des Estampes de Paris); enfin le petit portrait du Maître d'après Vasari. M. Heiss n'a pas cru devoir ajouter à ces documents graphiques un relevé au moins sommaire des œuvres de Pollajuolo; on peut regretter qu'il ne lui ait pas fait cet honneur, comme au Pisan, comme dans ce fascicule même à Gentile Bellini.

Aux médailleurs des Médicis, succède un fervent ami de leur plus redoutable adversaire, Jérôme Savonarole, un membre de la glorieuse famille des della Robbia¹. Est-ce fra Lucca ou fra Ambrogio della Robbia qui nous a laissé les effigies en bronze du fougueux dominicain? Tous deux, fils d'Andréa, neveu du grand Lucca, avaient fait profession au couvent de Saint-Marc à Florence, où les attirait avec tant d'autres artistes leur admiration pour Savonarole. Vers le même temps, un des meilleurs élèves de Pietro di Neri Razanti, célèbre graveur en pierres dures, Giovanni delle Corniole, coulait en bronze l'image du grand prédicateur. Ce delle Corniole doit avoir été un personnage important de son époque. On le voit coopérant à l'estimation des pierres précieuses et des bijoux laissés par Laurent le Magnifique; puis membre d'une commission chargée d'indiquer un emplacement convenable pour y ériger le *David* en marbre de Michel-Ange; enfin juge, avec Lorenzo di Credi et le Pérugin, du concours qui eut lieu entre Monte del Fora et David del Ghirlandajo pour des travaux de mosaïque à exécuter dans la cathédrale de Florence. Deux prototypes seulement ont servi pour les huit ou neuf médailles qui nous restent de Savonarole; l'un est la belle cornaline de delle

1. Un membre de cette famille, Girolamo, vint s'établir en France et s'y maria; une de ses filles, Constance, épousa Ascanio, sieur de Beaulieu, orfèvre de Henri II (peut-être l'Ascanio amené en France par Benvenuto Cellini); le frère de Constance, Pier Francesco, devint *noble homme Pierre-François de la Robye seigneur de Puteaux, contreroleur du domaine du Roy en ses villes et prévostés et vicomté de Paris*, et prit pour femme une Françoise Choart de Buzenval. Ces Choart étaient alliés aux Omer Talon, les célèbres magistrats.

Corniole, aujourd'hui aux Offices, l'autre est le bronze d'un des della Robbia, lequel a été utilisé pour toutes les médailles du même auteur. Le revers de ces dernières pièces est presque toujours le même : en bas la ville de Florence, en haut une main céleste armée d'un glaive menace la cité pécheresse, allusion bien transparente aux sombres prophéties de l'implacable justicier. On retrouve dans tous ces portraits la physionomie légendaire de Savonarole exprimée avec une rare vigueur : œil ardent et cave, nez fortement busqué, grosses lèvres, joues creuses, pommettes saillantes de l'ascète, complexion bilieuse ; la tête est uniformément couverte du capuchon des dominicains qui laisse voir une mèche de rudes cheveux.

Le hasard nous fait passer brusquement de la chaire chrétienne en plein islamisme. Place au conquérant de Constantinople, à l'empereur d'Asie, de Crète et de Trébizonde, à SULTANUS MOHAMETH OTHOMANUS TURCORUM IMPERATOR ! Ainsi est qualifié le redoutable Mahomet II sur une médaille de Costanzo, médaille si belle qu'elle a pu être attribuée à Vittore Pisano, par Paul Jove, et, sur sa foi, par Vasari. Le type commun de cette pièce et de plusieurs autres effigies en bronze du même sultan, dues à Gentile Bellini et à Bertoldo¹, semble être l'admirable portrait de Mahomet II, peint d'après nature à Constantinople en 1479-1480 par Gentile Bellini, portrait acquis par sir Henry Layard et reproduit directement pour la première fois, dans une fort belle planche hors texte, en tête du fascicule actuel. Toutefois l'interprétation des médailleurs a sensiblement alourdi et épaissi les traits du modèle et, tout en lui donnant une certaine ampleur massive que n'a point le portrait peint, lui a enlevé cette profondeur pensive du regard et cette morbidesse orientale qui ont tant de séduction dans l'œuvre de Bellini. Quant à la médaille de Mahomet II, âgé de vingt-cinq à trente ans, dont l'unique exemplaire en argent est conservé au Cabinet de France, elle a exercé déjà la sagacité des numismates. On lit à l'avvers MAGNUS. PRINCEPS. ET. MAGNUS. AMIRAS SULTANUS. DOMINUS. MEHOMET, et au revers : IEHAN. TRICAVDET. DE SELONGEY. A. FEYT. FAIRE. CESTE. PIECE. Comme le personnage représenté ressemble fort peu au Mahomet bien connu de Bellini et de Costanzo, on s'est demandé, malgré l'indication précise de l'avvers, s'il était vraiment le conquérant de Constantinople. On a répondu que le Mahomet du

1. M. Heiss publie encore une médaille de Leticia Sanuto, matrone vénitienne, signalée par M. Armand et judicieusement attribuée par lui à Bertoldo, ainsi qu'un revers de médaille sans avers, ces deux œuvres présentant une analogie frappante de composition et de style avec le revers de Mahomet II, signé de Bertoldo.

médailleur anonyme, âgé de vingt-cinq à trente ans, ne pouvait ressembler de très près au sultan de 1480, usé par les fatigues et les passions. Ce n'est point tout. M. Armand a relevé les apparences suspectes de la pièce en question : « Le revers, dit-il, présente un aspect insolite qui dénote tout un remaniement. La partie centrale, avec ses trois têtes d'aigle, doit appartenir à la composition primitive ; mais le renforcement circulaire qui l'entoure a dû être pratiqué plus tard, de manière à faire disparaître la légende en relief et à y substituer la légende actuelle. Il serait curieux de savoir quel est ce Jehan Tricaudet qui a fait faire cette pièce, c'est-à-dire, à notre avis, qui l'a fait remanier. Les investigations qu'a bien voulu faire, sur notre demande, M. Garnier, archiviste du département de la Côte-d'Or, lui ont fait seulement constater l'existence d'un Jean Tricaudet qui habitait le bourg de Selongey en 1460. » Outre cette altération, la tête a été l'objet d'un travail de ciselure qui a complètement modifié son caractère primitif. Il est difficile de donner des conclusions motivées sur une pièce si torturée ; aussi n'osons-nous accepter sans quelques réserves l'opinion de M. Heiss, qui n'hésite pas à y reconnaître « le style et la facture des grands médailleurs du milieu du ^{xv}^e siècle ». En ce qui regarde la richesse et l'intérêt des illustrations, ce fascicule, orné du beau portrait de Mahomet II, de dix grandes planches de médailles hors texte et de nombreuses gravures dans le texte, l'emporte encore sur les précédents. On y retrouve la critique pénétrante, l'attention scrupuleuse et l'érudition variée auxquelles l'auteur nous a habitués. Peut-être même, défaut bien excusable, M. Heiss a-t-il été trop prodigue de détails historiques, surtout à l'égard de Charles VIII dont il raconte trop complaisamment le règne bien connu. Mais doit-on reprocher à un numismate de trop aimer l'histoire ?

CHARLES EPHRUSSI.



EXPOSITION INTERNATIONALE

DE NUREMBERG.

OUVRAGES EN MÉTAUX PRÉCIEUX ET EN ALLIAGES.



Malgré la pluie, l'été avait été si chaud pour les Allemands à Nuremberg, en 1882, pendant l'Exposition industrielle bavaroise, et l'on y avait bu tant de bière, que, tout compte fait, l'on se trouva avoir réalisé, de ce seul chef, un bénéfice d'un quart-million de marks environ. Les entrées et une loterie doublèrent la somme.

Sur ce capital, la Société du Gewerbemuseum, fondée en 1869, a réédifié l'un des pavillons de l'Exposition industrielle sur une partie des anciens remparts qui font à la ville une ceinture si originale et si pittoresque. La construction est en fer et en briques peintes et décorées dans le style italien du xvi^e siècle,

après coup, malheureusement, et non avant la cuisson, ce qui est étonnant dans l'un des anciens centres de production des grands

poêles monumentaux de terre vernie ou émaillée. Elle borde d'un côté le boulevard qui remplace les anciens glacis et de l'autre domine un petit parc où deux constructions légères sont consacrées l'une à l'instruction, l'autre à la restauration.

La première est décorée en bois découpé dans le style de la Renaissance allemande, dont une partie du château d'Heidelberg nous donne un si magnifique spécimen. Et c'a été sans étonnement d'aucune sorte que nous avons vu avec quelle facilité elle se prête à ce genre de décor. La seconde est inspirée des constructions en bois à charpente apparente du ^{xiv}^e au ^{xv}^e siècle. Si l'on joint à cela la cheminée en briques dorées qu'interrompent les spirales de briques rouges ou bleues de la machine à vapeur nécessaire pour actionner l'éclairage électrique et les métiers en mouvement, l'on aura sans quitter l'Exposition le spécimen varié de trois ou quatre genres d'architecture.

L'édifice définitif se compose de cinq salles centrales, éclairées par le haut, placées en échiquier et flanquées de deux cours centrales, le tout circonscrit par quatre galeries à deux étages, interrompues, du côté opposé à l'entrée, par une sorte de hall réservé aux machines. Un balcon le contourne à la hauteur du premier étage afin de faire communiquer les galeries entre elles. Enfin une rotonde vitrée, garnie de plantes, fait saillie à l'une des extrémités.

Le parc étant séparé du pavillon de l'Exposition par une rue, on y accède de deux façons : par un pont provisoire, établi au niveau du rez-de-chaussée, ou par un escalier de service et une vaste cave voûtée qui supporte tout l'édifice, et communique de plain-pied avec la rue. C'est cette voie que suit le plus volontiers le public, car cette cave est transformée en une brasserie qui y a été installée au frais. Notons qu'un seul divan, où six personnes au plus peuvent trouver place, meuble une des galeries de l'Exposition, et qu'il faut, si l'on veut se reposer, venir nécessairement s'asseoir devant une des tables où un jeune Bavaois habillé à la mode du ^{xvi}^e siècle, avec chausses mi-parties, braies en lanières et pourpoint aux manches tailladées, vient vous servir de l'excellente bière de Nuremberg, encore plus fraîche que le local. Aussi, lorsqu'il fait chaud, voit-on plus de monde dessous que dessus. Nous n'oserions, cependant, conseiller à l'Union centrale d'adopter cette méthode pour pousser à la consommation et à la recette lors de sa prochaine Exposition : le public parisien qui aime les spectacles économiques, lorsqu'ils ne sont pas gratuits, regimberait assurément.



APOLLON.

(Bronze de Pierre Vischer. — Nuremberg, xvi^e siècle.)

(Musée germanique.)

L'Exposition rétrospective occupe la place d'honneur. Les grandes pièces remplissent les cinq cages centrales et les armoires de la salle centrale : les petites sont exposées dans les vitrines de la galerie du premier étage sur la façade. On peut ainsi étudier cette section de l'Exposition sans voir la partie moderne. L'aspect en est fort éclatant, mais nous étonne un peu, nous autres Français, par l'abondance des orfèvreries civiles du *xvi^e* et du *xvii^e* siècle, d'autant plus que des fac-similés de la magnifique argenterie de Lunebourg ont été envoyés par le Musée de Berlin. Nous avons peine à nous habituer à cette multiplicité de moulures et de détails, à l'abondance des reliefs qui accidentent et rompent les lignes enveloppantes et empêchent l'œil de trouver une surface où il puisse se reposer.

Les Japonais, enfin, car le japonisme ne sévit pas qu'à Paris, ont garni, avec les œuvres diverses qui ont le bronze pour base ou les métaux précieux pour décoration, quelques armoires de la salle centrale.

L'Exposition moderne remplit les galeries du rez-de-chaussée et celles du premier étage, dont une moitié environ est réservée à l'Orient. Dans le hall une machine à vapeur met en mouvement les métiers d'une tréfilerie, industrie très importante à Nuremberg, et un tour à graver qui opère devant les visiteurs qui veulent emporter de l'Exposition quelque souvenir à leur chiffre.

La topographie et l'économie de l'Exposition étant ainsi expliquées, entrons dans quelques détails.

LE BRONZE.

Ce sont les cités lacustres du lac de Neuchâtel, explorées par M. Ferdinand Beck, qui ont fourni les plus anciens spécimens de l'art du bronze appliqué aux instruments pour lesquels on emploie le fer aujourd'hui, et aux bijoux où l'argent et l'or l'ont remplacé. L'or cependant est intervenu pour un mince objet dans les trouvailles.

Hameçons, pointes de flèches, lames de faucilles et de glaives, haches, anneaux et bracelets, etc., se rencontrent réunis, exécutés avec un métal d'un rouge magnifique, car on a eu l'idée de polir un des bracelets afin de lui restituer son apparence première.

Or les sauvages habitants des huttes installées sur pilotis, aux bords des lacs de la Suisse, quelque précaire que fût leur existence, portaient des bijoux d'un merveilleux éclat. Nous ne nous en doutons pas aujourd'hui que nous voyons ceux-ci revêtus d'une patine verte.

Tentés de croire, par une sorte de paresse d'esprit, qu'on les portait ainsi, nous nous faisons de fausses idées sur le goût et sur le luxe des humains en ces époques reculées.



HÉBÉ.

(Bronze de M. Gladenbeck, de Berlin.)

Des fibules colossales, formées par des accouplements de volutes, et des torques dont la surface est accidentée de lames d'une grande saillie et plissées, représentent l'art des bords de la mer du Nord,

qui semble caractériser une exagération dans les dimensions et dans les détails.

L'Exposition de Nuremberg, du reste, n'offre point de nombreux spécimens des différentes influences subies par les artisans qui ont façonné le bronze aux époques préhistoriques et quiconque voudra les étudier devra visiter le Musée de Mayence. Là, MM. Lindenschmidt ont réuni les originaux et les fac-similés de tout ce qui a été découvert des époques préhistorique, gauloise, romaine et franque, un peu partout mais surtout dans les provinces rhénanes et ailleurs, de façon à en former la collection la plus instructive qui soit au monde. Notre Musée de Saint-Germain est, naturellement, trop loin pour que nous puissions nous assurer s'il est aussi complet. Nous savons cependant qu'il possède les plus intéressants de ces fac-similés.

Nous ne noterons que deux bronzes romains, l'un à cause de l'étrangeté de ses attributs multiples; l'autre, pour les particularités de son accoutrement. Ce dernier, exposé par M. J. Sambon, de Mailand, et trouvé en Lombardie, est un homme nu, casqué, les reins entourés d'un tissu qui forme une large ceinture, et courant. L'exécution en est soignée; car ses yeux sont d'émail. Le premier est une sorte de Jupiter, debout, vêtu d'une nébride en guise de tablier, muni de quatre bras et de deux ailes, portant sur le front, comme les figures égyptiennes le pschent, un disque entouré de cinq pointes de flamme. Cette divinité panthée, comme les Grecs d'Égypte et de Syrie en ont créé beaucoup, — Jupiter par le type général, Bacchus par la nébride, Eros par les ailes et Horus par le pschent, — aurait été trouvée dans le Tibre. Elle est exposée par M. Fr. Trau, de Vienne, dont la contribution est assez nombreuse.

Nous franchissons un long intervalle d'années pour arriver à une autre civilisation et, qui plus est, à une nouvelle religion avec un encensoir exposé par le Musée grand-ducal de Mannheim. Sa coupe cylindrique est portée sur trois pieds et son couvercle en dôme, amorti par une tige, est percé de trois ouvertures circulaires où le chrisme est réservé. Des cylix en relief, de forme grecque, en garnissent les intervalles. Cet encensoir dont nous ne saurions trop préciser l'époque, du IV^e au VIII^e siècle, est le plus ancien que nous connaissions.

Le moyen âge nous montre une demi-douzaine de coquemards de laiton, lions ou bustes, dont nous n'oserions garantir l'authenticité. La belle collection d'ustensiles de ce genre que possède le Musée germanique a été moulée, et rien ne nous semble plus facile que de

fondre sur ces modèles des pièces qui n'exigent aucune ciselure. Il suffit de choisir un alliage qui donne le ton de l'ancienne dinanderie, d'user et de salir le tout par un trucage intelligent, et d'offrir cette



BRONZE JAPONAIS MODERNE.

marchandise toute neuve aux amateurs — qui feront bien de se méfier.

La Renaissance nous donne le *Cavalier* de Riccio, exposé parmi

un certain nombre de bronzes du *xvi^e* au *xvii^e* siècle par le prince Jean de Liechtenstein; un *Mars* et une *Vénus* assez grossiers, ayant jadis surmonté des chenets, à M. Pickert, de Nuremberg; une figure nue de l'*Abondance*, pressant son sein, pour rafraîchir apparemment une grenouille posée sur la terrasse, à M. Élie Wolf, de Bâle, et deux fontes de Peter Vischer.

L'une est l'*Apollon* du Musée germanique dont on voit ici l'image, M. Aug. Essenwein ayant bien voulu nous donner la primeur de la gravure qu'il vient de publier dans les *Anzeiger* du Musée germanique qu'il dirige et développe en savant et édifie en architecte des plus indépendants et des plus habiles. Cet *Apollon* décorait jadis la fontaine du jardin de la confrérie des archers de Nuremberg.

L'autre est un chevalier debout, un pennon en main, un saint Maurice, que P. Vischer avait donné à Imhof, intermédiaire de la commande que lui fit l'archevêque de Magdebourg de son tombeau qui existe encore : statuette que possède, avec la maison où le premier possesseur l'avait placée, M. P. C. Krafft, de Nuremberg.

Ces deux œuvres sont très dissemblables : l'une est presque encore gothique, tandis que l'autre, ainsi qu'on le voit, est inspirée de l'antique, avec une certaine maladresse, il est vrai. Or les critiques allemands ont signalé bien d'autres différences de manière et de style dans les œuvres jusqu'ici attribuées, même authentiquement, à P. Vischer. Aussi se sont-ils demandé si celui-ci n'était pas un simple mouleur et ciseleur, jetant en fonte les œuvres des autres. Notons que l'*Apollon* date de 1532, deux années après sa mort.

Six marteaux de porte du *xvi^e* siècle, appartenant au grand-duc Alexandre de Saxe-Weimar, montrent les combinaisons les plus ingénieuses; outre une figure — *Hercule* ou *Vénus* — debout et encadrée par deux lions, ainsi qu'on le voit d'ordinaire, il y a un *Jupiter* foudroyant les titans qui est d'une très belle invention. Nous croyons ces fontes d'origine italienne; mais nous attribuerions volontiers à un atelier allemand un marteau composé de deux chevaux montés par des génies porteurs d'écus, ces écus si chers aux ornementistes d'outre-Rhin. Voici enfin une fort belle serrure de bronze doré, qu'il nous semble avoir déjà vue à Paris; une canéphore en décore le morillon : œuvre plus élégante que fine, prêtée par M. H. G. Gutekunst, de Stuttgart.

Nous sautons par-dessus le *xvii^e* siècle, qui n'a guère à nous montrer, pour arriver à quelques montures françaises en bronze

doré de porcelaines chinoises ou de marbres appartenant au prince Jean de Liechtenstein. Ces montures de la fin du XVIII^e siècle, principalement composées de guirlandes faites de feuilles de chêne



VASE DE BRONZE INCRUSTÉ D'ARGENT. — ART JAPONAIS MODERNE.

et de laurier, ciselées avec une finesse qui n'exclut pas une certaine ampleur, nous semblent sorties du même atelier parisien.

La fonte moderne ne nous retiendra pas longtemps. M. Barbédienne, par le choix des modèles, par l'épiderme de ses fontes, par

la qualité des patines, laisse bien loin les fondeurs allemands, qui cisellent sèchement leurs bronzes auxquels ils laissent le ton naturel de l'alliage. Le divin Jupiter est chargé de les revêtir d'une patine.

Tout cependant n'est pas d'égale qualité chez M. Barbedienne, et il est quelques modèles qui, pour avoir beaucoup servi, devraient être renouvelés sur l'original.

Les Japonais sont de merveilleux ouvriers en fonte; mais ils oublient trop aujourd'hui la forme, si chère à Brid'oison, pour montrer leur habileté par l'exagération des détails. Dussent tous les fidèles de la petite pagode du japonisme à outrance nous accabler de leurs injures, ils ne nous empêcheront pas de déclarer fort laids la plupart des vases ou des figures accompagnés des hérissements de flots que fabriquent aujourd'hui les gens de Tokio et autres lieux, et de trouver qu'il y a plus d'invention dans la moindre de nos œuvres occidentales que dans tel ou tel tronc d'arbre, des dimensions de la nature, si bien exécuté d'ailleurs qu'il est un trompe-l'œil.

La galvanoplastie remplaçant le bronze, et même les métaux précieux, il faut bien mentionner ici M. Christoffe, dont on revoit toujours avec plaisir les produits si variés, qui d'ailleurs n'appartiennent pas tous à la même industrie. Mais il n'est pas besoin d'aller à Nuremberg pour en parler. M. Elkington n'a envoyé que des fac-similés, qui nous ont semblé d'un aspect bien brillant avec quelque aigreur dans les ciselures : c'est tout battant neuf. Les fac-similés que le Musée de Berlin a exposés nous semblent de physionomie plus calme et plus gras dans leurs détails.

L'ancienne dinanderie de cuivre jaune est refaite aujourd'hui, à Cologne, sur des modèles nouveaux, pour meubler les églises auxquelles les architectes des bords du Rhin, et d'au delà, donnent une physionomie bien plus sévèrement archéologique que les nôtres. L'ecclésiologie y est généralement en des mains plus consciencieuses.

Augsbourg et Munich se disputent, à Nuremberg, la palme dans l'industrie du cuivre battu, rouge ou jaune. Mais Augsbourg l'emporte par le bon marché dans la production des jardinières à fond godronné, imitées des anciens braseros italiens, des brocs et d'autres ustensiles de ménage dont nous donnons ici d'élégants spécimens.

L'habitude nous a blasés, mais est-il rien d'un plus merveilleux éclat que le vin qui rit dans un verre dont les facettes lancent partout des fusées d'ambre ou de rubis. Les Allemands ont eu la malencontreuse idée de cacher ce feu d'artifice sous une grise garniture d'étain. La chose est à la mode, et Munich s'en est emparée,

renouvelant en même temps l'ancien arsenal des longues canettes dans le style de la Renaissance.

A Nuremberg on se contente de monter le grès dans l'étain gravé, à l'imitation des anciens modèles du xvii^e siècle.



DINANDERIE MODERNE DE M. F. H. KUSTERER, A AUGSBOURG.

ORFÈVRERIE.

Le plus ancien spécimen que nous rencontrions est le fac-similé d'un grand poisson en or repoussé, une carpe ou un mulot tout chargé

de figures dont le style contraste absolument avec celui que nous supposons avoir dû régner aux lieux où il a été trouvé : l'Allemagne la plus septentrionale. Ce singulier poisson, dont la queue chargée d'un aigle s'amortit latéralement en deux têtes de béliet, est orné sur le dos de tigres saisissant des cerfs et des sangliers, sur le ventre d'une sirène au profil grec archaïque, accompagnée d'une troupe de petits poissons. Des panthères se voient encore repoussées sur les lobes de grosses fibules d'or. Ce ne sont point des animaux du Nord. La sirène est de physionomie grecque, mais la fibule n'est pas grecque, non plus que la poignée d'un glaive. Que signifie le poisson, pièce principale de la trouvaille, et comment ces objets se trouvent-ils si loin de ce qui semble avoir été leur lieu d'origine ? On suppose que c'est l'ex-voto de quelqu'un des trafiquants grecs qui venaient chercher l'ambre sur les bords de la Baltique.

Quant au trésor d'Hildesheim, dont M. Christoffe expose les fac-similés que chacun connaît, comme l'origine gréco-romaine de la plupart de ses pièces est incontestable, on ne peut autrement faire que de le supposer apporté dans le Nord par un chef de horde qui l'aura enlevé aux Romains en y mêlant quelques produits d'ateliers barbares.

Pour nous en tenir à l'orfèvrerie seule, bien qu'il soit difficile de ne pas faire quelques excursions sur le domaine de la bijouterie et de la joaillerie, ses annexes, il nous faut franchir de nombreux siècles pour arriver à la fin du moyen âge. Car, à l'opposé de ce que nous avons vu à Dusseldorf, les hautes époques de cette période sont peu ou point représentées à Nuremberg. Sur deux douzaines de calices, il n'y en a pas un qui remonte au delà du ^{xiv}^e siècle. La plupart viennent de Transylvanie, et le plus beau (^{xv}^e siècle), qui appartient à l'église de Mediasch, est tout décoré de feuillages en argent repoussé et doré entièrement détachés du fond.

Une statuette de saint Barthélemy, en argent repoussé, exécutée à Nuremberg, au ^{xv}^e siècle, est encore une œuvre à citer ; mais, pour vous dire à qui elle appartient, il me faudrait écrire ici une longue kyrielle de consonnes rébarbatives entremêlées de quelques rares voyelles où je ne devine aucun sens. On me dit cependant que cela indique que cette statuette appartient à l'église de Wohrd, dans les faubourgs de Nuremberg.

Mais l'œuvre la plus importante et la plus belle est une monstrance qui ne mesure pas moins de 1^m30 de haut, qui appartient au style gothique, bien que datée de 1513, et figure l'arbre de Jessé.

L'ancêtre de la Vierge est couché à la base et de sa poitrine sort une tige qui, se ramifiant bientôt, forme de ses branches l'ossature de la pièce et porte dans ses rinceaux les rois de la famille de David, et au sommet la Vierge que Dieu couronne, et sur laquelle descend

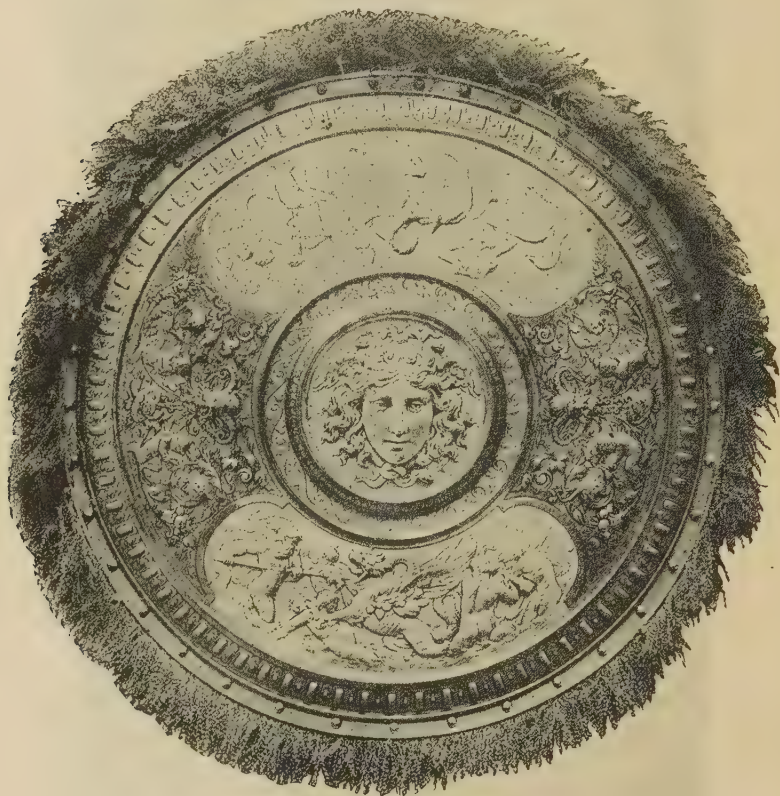


NEF D'ARGENT. — NUREMBERG, XVI^e SIÈCLE.

le Saint-Esprit qui sert de fleuron terminal. Mais, en outre de ces figures nécessaires, les tiges multiples de l'arbre encadrent un tableau rectangulaire, reliquaire de la vraie Croix, que surmonte le Christ en croix entre saint Jean et la Vierge: Des écus portent les

armes de Maximilien, dit-on, mais il est impossible de vérifier, cette magnifique pièce étant exposée dans l'ombre. Elle provient du monastère de Sainte-Croix, de Donanworth, et appartient au prince Charles-Frédéric de Ettingen-Wallerstein.

Les pièces d'orfèvrerie civile dominent presque dans l'exposition, et parmi elles il en est plusieurs à signaler.



BOUCLIER EN ARGENT REPOUSSÉ.

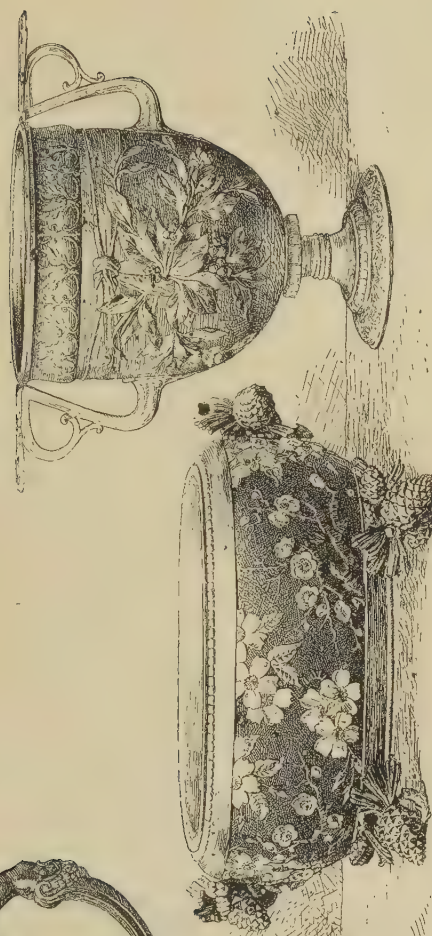
(M. A. Offtordinger, à Hanau.)

D'abord un creusequin : vase double dont les deux moitiés semblables sont opposées par l'ouverture et servent, étant réunies, l'une de pied, l'autre de couvercle. Celui-ci est en cristal de roche, monté en vermeil : un peu trop restauré peut-être. Puis deux cornes montées au ^{xv}^e siècle, en argent, ou repoussé ou émaillé. En somme, trois pièces fort belles exposées par le grand-duc Frédéric de Bade.

Notons ensuite un cylindre en ivoire, monté en « pokal » au ^{xv}^e siècle, sur une tige formée de trois termes à tête de lion encadrant



CAFETIÈRE.



JARDINIÈRE DE STYLE JAPONAIS.
(Orfèvrerie de MM. Christofle et C^{ie}.)



CYLIX.

trois figurines de femme et portée par trois éléphants. Le couvercle, qui semble une œuvre du xv^e siècle, est un château féodal : le burg de Malmitz figuré au naturel, sous un dais amorti par une tour qui est la pièce des armes de la famille de Nuremberg qui a hérité de ses ancêtres ce vase original.

La commune de Nuremberg a exposé plusieurs « pokals » qui, par leur simplicité relative, contrastent avec les exubérances de ces sortes de vases. L'un est une coupe à couvercle en hémisphère aplati comme elle, décorée, suivant une mode très allemande, de médailles accompagnées d'enfants et de légers ornements feuillagés en émaux translucides, œuvre charmante de la fin du xvi^e siècle, et peut-être du xvii^e. L'autre est un simple gobelet dont le métal sertit des médailles. Un troisième, dont M. A. Essenwein nous communique la gravure (Voy. la première page de cette étude), une coupe à godrons piri-formes, qui porte le nom du célèbre orfèvre Wenzel Jamnister.

Le goût de la décoration des coupes à l'aide de médailles s'est prolongé assez longtemps en Allemagne pour qu'au commencement de notre siècle un habitant de Nuremberg en ait fait sertir une collection de la dynastie napoléonienne, une croix de chevalier de la Légion d'honneur comprise, dans un gobelet d'argent à couvercle.

Nous signalerons comme étant un chef-d'œuvre du xvii^e siècle l'aiguière et le plateau de vermeil prêtés par l'Egydien-Kirche de Nuremberg. L'aiguière, qui a presque la forme d'une saucière à haut pied, est d'une grande ampleur de lignes. Quant au bassin, dont l'ombilic porte l'aigle à deux têtes, marque d'une origine impériale, il est décoré, dans le fond, d'un côté d'une figure de femme avec un enfant, de l'autre de deux enfants qui s'embrassent auprès d'un léopard qui se regarde dans un miroir. L'exécution de ces deux pièces est d'une largeur qui n'a d'égale que celle de leur composition.

Parmi quelques canettes très simples dont le cylindre s'évase légèrement vers le fond, nous en signalerons une qui sert d'aiguière à l'église de Braller, dont les médaillons sont encadrés par un masque à la bouche démesurément ouverte, comme nous en avons déjà vu à l'Exposition d'Amsterdam où on les attribue à Adam de Vianen.

Sauf M. Christoffe, aucun orfèvre français n'est venu mettre ses produits à côté des orfèvres de Berlin et de Munich. Il est vrai que le goût des deux pays est si dissemblable qu'il y a peu de chances, ce nous semble, que nos industriels, toute question de prix réservée, trouvent un débouché normal de l'autre côté du Rhin. L'esprit allemand n'est pas simple, et il complique ses compositions d'un tas



GUIÈRE PERSANE.

de choses et de détails dont nous avons appris à nous débarrasser. L'exposition moderne est naturellement un reflet de la partie rétrospective qui appartient à la Renaissance. Ainsi, l'Exposition collective de Munich nous montre encore des œufs d'autruche et des noix de coco montés en orfèvrerie, inspirations directes de ceux du xvi^e ou du xvii^e siècle dont nous empruntons les images à l'Exposition rétrospective. Il y a même un surtout, commandé pour célébrer des noces d'argent, formé d'une enceinte de rosiers autour d'un puits que surmonte une grosse coupe, amortie par une coupe plus petite, qui est d'une composition aussi bizarre que l'exécution est excellente.

Cependant, chez M. E. Schürmann, de Francfort, il nous semble trouver une certaine tendance vers un art plus simple et plus semblable à celui auquel, dans les pièces d'apparat, les manieurs de ciselet comme les Ladeuil, les Wecht et les frères Fannièr nous ont habitués. Nous citerons les plateaux du *Triomphe d'Amphitrite*, de la *Chaste Suzanne* et des *Jeux d'enfants*. Nous ferons la même observation devant l'exposition de M. A. Offterdinger, professeur de ciselure à Hanau, qui nous montre un bouclier, un plateau et une coupe décorés de figures en relief dans le style de la Renaissance italienne. La pièce décorée par les *Parques* et les *Quatre âges* est belle, bien que M. A. Offterdinger s'y soit trop attaché à faire apparaître dans les chairs le travail du ciselet : pratique presque abandonnée chez nous, comme donnant trop d'uniformité aux surfaces.

Le monument compliqué que le roi Louis II a offert à l'université de Wurzburg à l'occasion de son troisième jubilé, et qui a été fabriqué à Munich sur les compositions du professeur H. Halbreit, aurait pu, aussi bien, sauf les quatre lions qui le portent, être exécuté en pierre, en marbre ou en bronze, qu'il l'a été en argent. Ce monument a été conçu par un architecte et non par un orfèvre ; il y a trop de pleins et, d'un autre côté, trop de complications dans les lignes.

M. Otto Lessing, de Berlin, qui expose sous son nom les œuvres qu'il a seulement composées et modelées, est plus habitué de travailler pour les orfèvres. Certes nous n'approuvons pas tout dans le bouclier de *Neptune* où les reliefs d'argent se combinent avec le cuivre rouge, l'émail blanc et les pierres cabochons ; mais nous devons reconnaître que, une fois la Renaissance allemande admise, M. Otto Lessing en a usé avec une certaine discrétion dans ses deux coupes à pied en verre opalin et en verre rubis, — plus que dans le coffret où les marbres précieux, les émaux, les figures, les sphinx et les ornements d'argent sont distribués avec trop d'abondance.

Quel que soit celui qui a exécuté ces pièces, c'est un ouvrier des plus habiles.

La carpe, même du Rhin, est un triste poisson sur une table, et c'est elle, assurément, qui a fait naître le proverbe. Mais si les Japonais, qui semblent avoir pour elle une affection particulière, savent aussi bien l'accommoder dans leurs cuisines que dans les ateliers de leurs céramistes, de leurs fondeurs ou de leurs orfèvres, ce doit être un mets exquis. Ils en abusent un peu cependant, et il y a, pour nous, trop de carpes dans leur fait. Quand on a parlé d'une carpe japonaise on a tout dit, et l'on croirait vraiment que son auteur a atteint les sommets de l'art. Nous en ajouterons une à la nomenclature des cyprins célèbres. Elle nage dans un plateau de nous ne savons quel métal gris, entre deux eaux. Une petite vague la recouvre à moitié, et l'épaisseur variable du liquide transparent est très habilement exprimée par la différence de coloration des ors et des argents incrustés dans le métal brillant pour dessiner la bête et ses détails. Cet effet est aussi neuf qu'ingénieusement rendu.

MM. Christoffe et C^{ie} sont depuis longtemps entrés, par d'autres méthodes, dans la pratique des combinaisons des métaux divers, à l'imitation des Japonais, et la jardinière où des ronces et des fleurs de pêcher d'argent au cœur d'or se détachent en relief sur un fond de bronze roux est une de leurs pièces les mieux réussies.

A côté de la variété des produits de l'art japonais l'uniformité de ceux de l'art chinois n'est pas sans causer quelque ennui. Il en est de même de l'art persan. Les mêmes formes, les mêmes dessins d'une gravure un peu aigre s'y retrouvent sans cesse. Les motifs peuvent être d'une élégance extrême, mais on les voit trop souvent.

(La suite prochainement.)

ALFRED DARCEL.



EXPOSITION DE BUDAPEST.



L'antique cité de Budapest fait en ce moment une solennelle exhibition des forces industrielles, commerciales et artistiques de la Hongrie. A cette occasion, elle a voulu rendre juge de ses efforts une nation dont la vive sympathie lui est depuis longtemps acquise : un groupe de Français, ayant à sa tête l'illustre Ferdinand de Lesseps, a été invité par la municipalité et par la Société des gens de lettres et des artistes hongrois à venir passer quelques jours dans la capitale du royaume.

Nous n'avons pas à faire le récit des fêtes splendides données en l'honneur des Français ; les journalistes invités ont relaté dans leurs correspondances tous les détails de ces fêtes ; ils ont raconté l'accueil chaleureux, enthousiaste que nous tous, célèbres ou obscurs, avons reçu de toutes les classes de la population. Le délégué de la *Gazette des beaux-arts* se joint à eux pour exprimer le sentiment de profonde

gratitude dont cet hommage rendu à la France a rempli le cœur de tous ceux qui avaient l'honneur de la représenter.



PORTRAIT DU COMTE LOUIS DE TISZA, PAR M. J. BENCZUR.

(Exposition de Budapest.)

Le spectacle qu'offrent la cité et l'Exposition de Budapest remplit d'étonnement; nous qui avons visité la ville en 1872 nous avons été particulièrement surpris des changements qui s'y sont accomplis;

d'immenses travaux l'ont littéralement transformée de fond en comble : c'est aujourd'hui une des plus belles capitales de l'Europe ¹. Les arts, notamment, sont logés dans de véritables palais : l'Académie, qui renferme la galerie Eszterházy, acquise au prix de trois millions de francs ²; le Musée national; le Palais des beaux-arts où se font habituellement les expositions de peinture; la Redoute avec ses grandioses salles de fêtes dont l'architecture troublante réunit tous les styles de l'Orient; l'Opéra enfin, édifice superbe et, ce qui est plus rare, répondant admirablement à sa destination, constituent un ensemble de monuments d'une importance exceptionnelle. Je n'ai pas à parler des autres bâtiments d'utilité publique, la liste en serait trop longue. Mais il est impossible de ne pas citer la cathédrale de la Lipotvaros, basilique actuellement en construction, et cet étonnant boulevard Andrassy, l'orgueil de la ville, une voie immense bordée de palais où se rencontrent tous les styles et toutes les époques d'architecture avec une prépondérance marquée de la Renaissance italienne : on se croit transporté par moments dans une Venise, dont le grand canal aurait été comblé et pavé de bois.

C'est par le boulevard Andrassy qu'on se rend à l'Exposition : elle est installée au milieu d'un joli bois coupé de pièces d'eau.

Parmi les bâtiments de l'Exposition, les uns sont définitifs; par exemple, le Palais de l'Industrie, dont l'aspect rappelle un peu le nôtre, et le Pavillon du roi; les autres disparaîtront après la fête. Je n'ai rien à dire de ces bâtiments, si ce n'est qu'ils sont suffisamment vastes et bien aménagés; d'ailleurs tous les édifices de ce genre se ressemblent peu ou prou, qu'on les voie à Paris, à Amsterdam, à Turin ou à Anvers. Certains des pavillons qui entourent le Palais de l'Industrie, à l'Exposition de Budapest, ont cependant un caractère d'originalité qui leur communique un charme particulier : la galerie forestière, notamment, et divers pavillons des provinces et des industries orientales.

L'Exposition des beaux-arts, qui doit nous occuper particulièrement, n'est pas considérable; mais ce n'est pas une des moindres

1. Voy. à ce sujet les *Travaux publics à Budapest*, une excellente brochure publiée en français par M. le député Alexandre Országh, vice-président du conseil des travaux, et qui a été l'un des promoteurs les plus actifs de la transformation de la capitale hongroise, entreprise à l'instigation des comtes Széchenyi, Jules Andrassy, Szapary, Louis Tisza, du baron Fr. Podmanitzky, etc.

2. Nous publierons prochainement une étude de M. Charles Pulszki sur ce musée dont il est le conservateur, et qui s'est enrichi, sous sa direction, de tableaux très importants pour l'histoire de l'art.

surprises du visiteur qu'avec des éléments purement nationaux on ait pu lui donner l'importance qu'elle a. Pensez que la Hongrie est



POTRAIT DE LA PRINCESSE SAPIEHA, PAR M. LÉOPOLD HOROVITZ.

(Exposition de Budapest.)

sans traditions d'art, sans École proprement dite : cette généreuse nation est restée jeune, en dépit de son âge. L'histoire la classe

parmi les plus anciennes du continent, mais ses malheureuses destinées l'ont toujours condamnée à d'éternels recommencements. Près de deux siècles de domination ottomane ont détruit chez elle tous les trésors d'art, de civilisation qu'y avaient accumulés au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle les Louis le Grand et les Mathias Corvin. Sans racines dans le passé, elle a dû tout créer de toutes pièces et, pour commencer l'œuvre de son relèvement, il lui a fallu attendre que la situation politique du pays lui permit de prendre son essor. En fait, la civilisation hongroise date de vingt ans à peine : le pays des Magyars a pris rang parmi les nations le jour où il a reconquis l'indépendance et l'autonomie nationale.

Voilà ce qu'il faut savoir et ne pas oublier quand on visite l'Exposition nationale de la Hongrie; alors on est émerveillé des progrès que peut enfanter l'activité humaine secondée par l'intelligence et l'ardent patriotisme de quelques hommes d'élite. Nous aurions bien des noms à citer s'il fallait rendre justice à chacun des organisateurs de l'Exposition; les Hongrois nous pardonneront de nous borner à relever ceux des personnages qu'ils mettent eux-mêmes au premier rang dans l'expression de leur reconnaissance : c'est, avec monsieur le président de la commission d'organisation, M. le sous-secrétaire d'État Matlekaöts, le vice-président, M. le comte Eug. Zichy, dont le dévouement aux intérêts de son pays et la haute intelligence se sont affirmés dans cette circonstance avec un éclat particulier. Tout le monde rend justice à ce grand seigneur qui a doté la Hongrie de nombreuses institutions d'enseignement et favorise particulièrement le développement des écoles d'art décoratif. Ce mouvement a été d'ailleurs secondé par d'autres membres de l'aristocratie et du haut clergé, tels que George de Majlath, les comtes J. Andrassy, Tibor Karolyi, Louis Tisza, les cardinaux Jean de Simor, prince primat de Hongrie, Louis de Haynald, et l'évêque Arnold d'Ipolyi, dernièrement encore président de la Société hongroise des beaux-arts qui est placée sous le haut patronage de S. A. l'archiduc Rodolphe. D'autre part, le maire-adjoint, M. Ch. de Gerloczy, la municipalité de Budapest et M. F. Pulski, inspecteur général des musées, veillent activement aux intérêts artistiques de la capitale.

C'est grâce à tous ces dévouements réunis que la ville a été dotée d'une École nationale de dessin, créée en 1871 et définitivement établie par le ministre de l'instruction publique, M. de Tréfort; d'un Musée des arts décoratifs; d'une École de peinture sur verre, etc.

Nous n'en finirions pas si nous voulions relever toutes les institutions d'intérêt public, comme aussi tous les monuments qui ont surgi de



PORTRAIT DE LA MARQUISE DE SP..., PAR M. H. D'ANGELI.

(Exposition de Budapest.)

terre dans cette courte période de vingt ans. Cela tient du prodige et pour trouver un exemple comparable il nous faudrait, délaissant

notre vieille Europe, jeter un coup d'œil sur ce qui se passe aux États-Unis d'Amérique.

Nous avons cru ces digressions nécessaires avant d'aborder l'examen des œuvres d'art qui sont exposées dans un pavillon spécial, et des industries où l'art joue un grand rôle et qui sont réparties dans le Palais de l'Industrie.

Pour les raisons que nous avons brièvement exposées, on ne doit pas s'attendre à trouver une caractéristique spéciale dans les ouvrages de peinture et de sculpture produits par les artistes hongrois : les meilleurs d'entre eux vivent à l'étranger et la jeune École dirigée par M. Benczur, hier encore professeur à Munich, ne peut pas encore porter les fruits du terroir. Envisagée d'ensemble, la peinture des Hongrois est réfléchie et un peu mélancolique ; ils savent dessiner et peindre, mais leur palette est un peu trop poussée au noir : la faute en est sans doute aux exemples qui leur viennent d'en haut. M. Munkacsy, le plus célèbre d'entre eux, se noie dans le bitume ; il est d'ailleurs fort mal représenté chez ses compatriotes par une répétition du groupe principal de son *Christ au Calvaire* et par un des plus faibles tableaux de genre qu'il ait produits : le *Héros du village*. M. Benczur, que son talent solide et son grand savoir feraient admettre dans toutes les Académies de peinture de l'Occident, jette également un voile de tristesse sur ses œuvres en les assombrissant de tons noirs : les *Portraits des comtes de Tisza* et un grand tableau à la hollandaise où il a reproduit les traits de divers personnages réunis en séance solennelle n'en sont pas moins de belles œuvres de peinture. Nous leur préférons cependant le *Portrait de la princesse Sapieha* par M. Horovitz, œuvre de grand caractère. La tête et les mains sont admirablement modelées ; c'est, à nos yeux, le chef-d'œuvre de l'Exposition. On remarque beaucoup aussi plusieurs portraits de femmes par M. d'Angeli, qui jouit d'une grande réputation à Vienne ; peintures dont la froideur est relevée par beaucoup de goût et le sentiment marqué de la distinction. Les portraits de M. Vastagh ont des qualités analogues. Tous ces artistes ne sont pas des virtuoses extraordinaires, comme il y en a tant chez nous ; leur mérite est autre et peut-être plus difficile à acquérir.

Nous n'avons remarqué qu'un tableau de sainteté, mais il est composé et peint avec une habileté exceptionnelle. Dans sa *Descente du Saint-Esprit*, M. Roskovics s'est visiblement inspiré de Rembrandt, et cela lui a porté bonheur.

Les tableaux d'histoire sont généralement faibles. Après le portrait, c'est dans le genre que les artistes hongrois réussissent le mieux. Nous avons distingué particulièrement une aimable toile de M. Al. Bihari, *Feux croisés*, que l'on dirait sortie de l'École de Dusseldorf; et pourtant, le jeune peintre est élève de M. J.-P. Laurens et habite Paris. L'auteur du beau *Portrait de la princesse Sapieha*, M. Horovitz, expose sous le titre de : *Un nouveau-né*, une scène charmante, d'un sentiment recueilli et peinte dans une gamme violette dont l'harmonie est pénétrante. Il y a enfin beaucoup de talent dans le tableau que M. Baditz a intitulé : *Une faiseuse d'anges* et qui représente une jeune mère en visite chez la nourrice de son enfant et consternée à la vue du pauvre être étioilé. Ce n'est donc pas en France seulement que fleurit l'horrible industrie dont sont victimes tant de « petits Parisiens » ! Les *Fondeurs*, de M. Bruck, ont été exposés à l'un de nos Salons et récompensés d'une mention. Enfin, n'oublions pas de citer un joli tableau de M. Herzl, le *Retour du fantassin*, dans le genre des peintures de M. Defregger; le *Printemps*, de M. Liezenmayer, et diverses toiles de MM. Spitzer, Vago, Hollosy et Pataky; ce dernier représente là-bas l'École italienne inspirée par Fortuny. Les paysages sont peu nombreux; nous avons remarqué les ouvrages de MM. Spanyoli, G. Keleti qui est en même temps un critique d'art distingué, Meszöly, Tölgyessy, et un excellent animalier : M. Pallik.

Je signalerai enfin les *Étoiles filantes* de M. Zichy, peintre de la cour de Russie. Ce n'est pas une bonne peinture, à beaucoup près, mais l'œuvre est ingénieuse et attachante. Les trois figures aériennes que l'on y voit semblent un grandissement des petits panneaux décoratifs de M. Faléro si souvent reproduits, mais elles leur sont infiniment supérieures au point de vue de la conception. M. Zichy, dont on connaît à Paris certaines compositions qui ont été exposées dans un de nos grands cercles artistiques, est un romantique attardé; il fait de la peinture en littérateur et, comme il arrive presque toujours, la peinture ne lui pardonne pas de servir deux maîtres à la fois.

La Hongrie a perdu dernièrement le plus éminent de ses sculpteurs. A. Huszar, dont on voit à l'Exposition un groupe en marbre, *Vénus et l'Amour*, est mort au mois d'avril dernier, sans avoir pu terminer son œuvre capitale : la statue du grand patriote Deak; elle sera achevée par M. Strobl. Ce monument est donc confié à des mains expérimentées. L'exposition de M. Strobl lui fait le plus grand honneur; elle comprend divers bustes, un *Médailhon du comte Eug.*

Zichy et une belle statue de *Persée*, à laquelle on peut seulement reprocher une analogie trop marquée avec l'œuvre de Benvenuto Cellini. La *Martyre chrétienne*, de M. Loranfi, et le groupe *Marie et Madeleine*, de M. Zala, sont de bonnes et sérieuses sculptures. Nous avons remarqué enfin d'excellents bustes de M. Victor Tilgner, notamment celui du peintre Brozik qui, enlevé avec une dextérité extraordinaire, est d'une ressemblance frappante.

En résumé, pour une nation qui, de son propre aveu, en est à ses débuts, l'Exposition des beaux-arts mérite d'attirer très vivement l'attention. Quand le haut enseignement organisé sur des bases définitives aura eu le temps de former des artistes, les Hongrois prendront certainement une place importante dans l'art moderne.

Nous avons fait une visite à l'Exposition internationale de peinture, qui est ouverte dans le Palais de la Société des beaux-arts; il nous a été agréable de voir que notre pays y était dignement représenté par des œuvres de MM. Lefebvre, Benjamin Constant, Tony Robert-Fleury, Henner et de notre collaborateur Henry Guérard, qui expose, avec une très intéressante peinture, diverses gravures qu'il a faites pour la *Gazette*.

Une remarque à faire avant de passer à l'étude des arts décoratifs en Hongrie, c'est qu'ils sont généralement inspirés de modèles appartenant à l'Orient. Les arts majeurs, au contraire, suivent l'impulsion qui leur vient des contrées occidentales. Les peintres et les sculpteurs vont étudier à Paris, à Rome ou à Munich. L'architecture, représentée par des artistes de grande valeur, tels que MM. N. Ybl, A. Weber, Feszty, Steindl, Haussmann, Skalnitzky, etc., est surtout préoccupée de reproduire les divers styles qui ont régné dans les grandes villes du continent, depuis le gréco-romain jusqu'au rococo, en passant par le roman, le gothique et la Renaissance italienne ou française. Le palais de la Redoute, construit par Feszl, fait exception; l'architecte a prétendu créer un style hongrois; il n'a réussi, nous l'avons dit, qu'à élever un grandiose édifice, où sont amalgamés tous les styles de l'Orient.

L'ornementation des tissus, le costume et l'orfèvrerie indiquent clairement leur origine orientale, et il est bien difficile de faire la part de la nation hongroise dans un système décoratif que l'on retrouve chez tous les peuples voisins. Les modèles vieux hongrois nous montrent, ainsi que la fabrication moderne, ces dessins géométriques, brodés ou tissés, le plus souvent en rouge, qui appartiennent

nent à toutes les nations slaves en même temps qu'à la Hongrie; le dessin des animaux et des plantes qui rompent parfois cette



POTRAIT DE S. A. I. ET R. MARIE-DOROTHÉE, PAR M. VASTAGH.

ornementation vient en droite ligne des Perses. C'est à l'Orient enfin que les Hongrois ont emprunté leurs bijoux de filigrane avec émaux. Si l'on était tenté d'oublier qu'ils sont de souche

asiatique, l'Exposition actuelle le rappellerait à chaque instant.

En outre d'excellentes imitations de broderies et de tapis orientaux, nous avons remarqué de belles tentures brodées d'après des dessins allemands du *xvi*^e siècle, aux vitrines de MM. Ch. Haas et Furth.

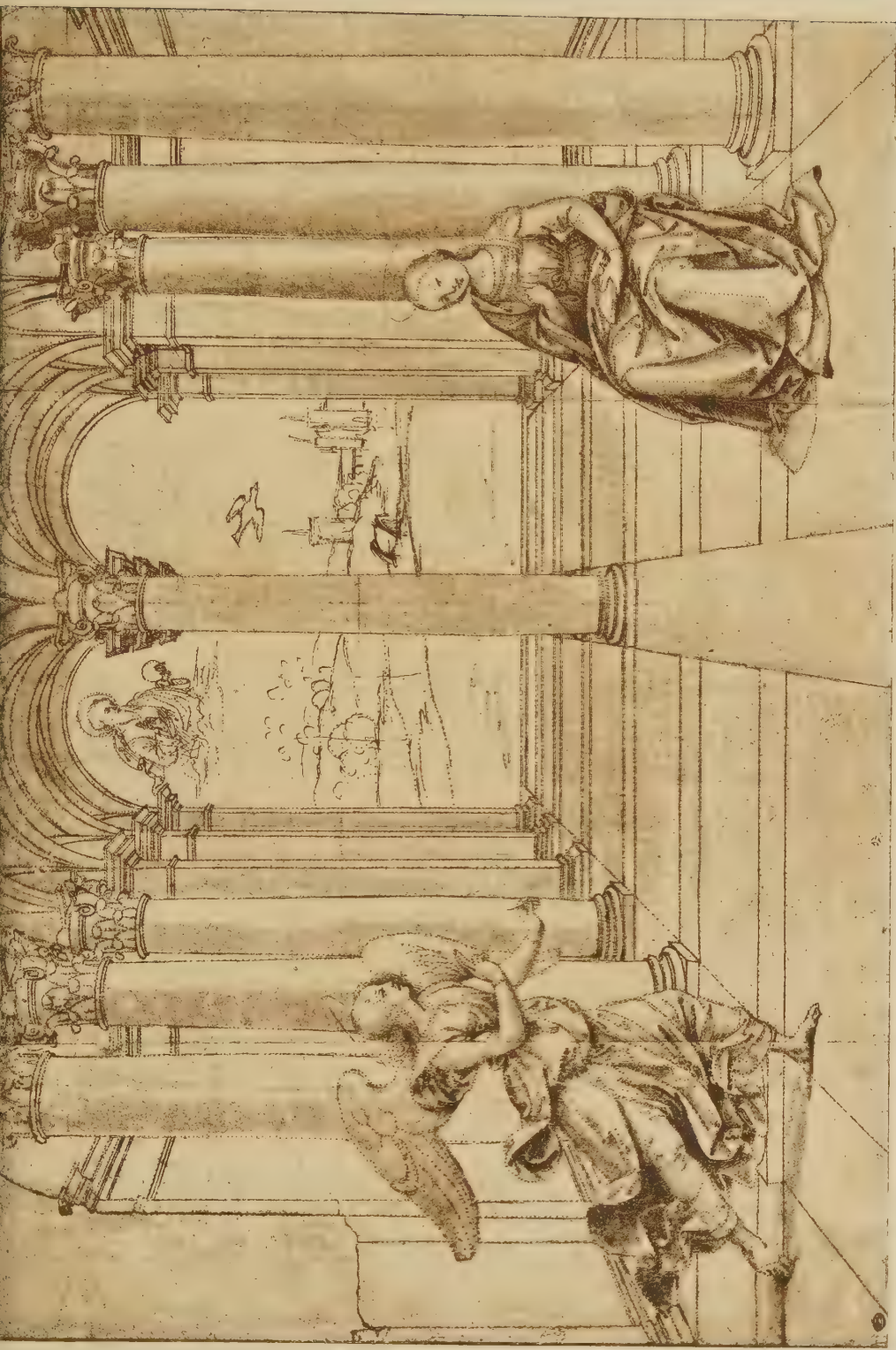
Les bijoutiers et les orfèvres sont fort habiles : MM. A. Bachruch et Ezger imitent avec succès les pièces anciennes ¹, et leurs bijoux modernes en filigrane sont d'un travail large et sûr; M. Latzko a exposé une jardinière, surtout de table, et des flambeaux avec figures ailées et cariatides en argent ciselé; l'ensemble a grande tournure, quoique un peu lourd.

Dans le meuble, tous les styles sont confondus, mais la sculpture sur bois est faite de main de maître, avec hardiesse et sobriété. Nous citerons au premier rang M. André Thek, à qui l'on doit la belle menuiserie du Pavillon du roi; puis MM. Bernstein, J. Müller, Paal, Csepreghy et Kramer. Quelques pièces riches sont d'un goût douteux — cela se voit autre part qu'à Budapest : ainsi certains fauteuils jumeaux style Louis XIV, soudés au milieu par une sorte de strapontin et de taille inégale, sans doute pour honorer le personnage de marque qu'on invite à s'y asseoir; puis, des sièges Louis XIII, sans bois apparent et dont la robe collante est relevée d'écharpes de velours du plus déplorable effet. Nous avons été attristé d'entendre dire que ces meubles disgracieux étaient construits à la mode de Paris.

La céramique hongroise n'a rien à envier à celle des autres nations; à Hérend, manufacture de l'État, on fabrique de très belles porcelaines peintes ou émaillées, et toutes les poteries d'Orient qu'exposent M. Fischer, M. Zsolnai et plusieurs autres manufacturiers, sont aussi remarquables par l'éclat des couleurs que par l'excellence de la fabrication. Ici comme partout en Europe, on semble oublier parfois, dans le choix des formes et du décor, les règles de la logique : c'est le travers de l'industrie moderne d'enfreindre les bornes de la spécialité en voulant trop prouver qu'elle ne connaît pas d'obstacles.

Après avoir signalé les travaux de ferronnerie de MM. Jungfer, Vago et Arkay et les bronzes de M. Testory, il ne nous reste plus qu'à dire un mot d'une industrie qui appartient en propre à la Hongrie :

1. On sait que la Hongrie possède encore une quantité considérable de pièces d'orfèvrerie ancienne. Voy. à ce sujet l'étude de M. E. Molinier publiée l'an dernier dans la *Gazette* (Exposition rétrospective d'orfèvrerie à Budapest, t. xxx, p. 522).



Raphael del

Heliog. Dujardin

L'ANNONCIATION

(Dessin du Musée du Louvre)

Gazette des Beaux Arts

Imp. A. Clement, Paris



celle des travaux en cuir décoré et de la sellerie de luxe, où MM. Dulcz et Billau nous ont semblé les premiers parmi beaucoup de fabricants d'un incontestable mérite.

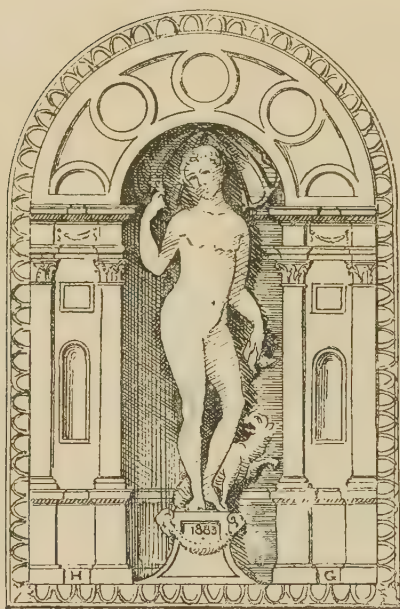
Après cette rapide promenade à travers l'Exposition de Budapest, nous n'avons pas la prétention d'avoir tout vu ni surtout de rapporter un jugement équitable sur les efforts de tout genre qui s'y révèlent ; notre but sera atteint si nous avons attiré l'attention sur le vaillant pays qui vient de faire une si brillante entrée dans le concert des grandes nations occidentales. Au train dont elle marche, il est possible d'imaginer ce que sera la Hongrie dans quelques années si, comme nous le souhaitons vivement, les événements politiques ne viennent pas jeter des obstacles à la traverse. Avec sa porte ouverte à la fois sur l'Orient et sur l'Occident, le pays des Magyars occupe en Europe une position exceptionnelle : puisse-t-il prendre un jour le rang qui lui appartient et que la mauvaise fortune lui dispute depuis ses origines !

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE.

ENRICO DI GEYMULLER. *Raffaello Sanzio studiato come architetto, con l'aiuto di nuovi documenti*. Milan, Hoepli, 1884. 1 vol. gr. in-folio, de vii-111 pages, accompagné de 8 planches hors texte et de 70 gravures.



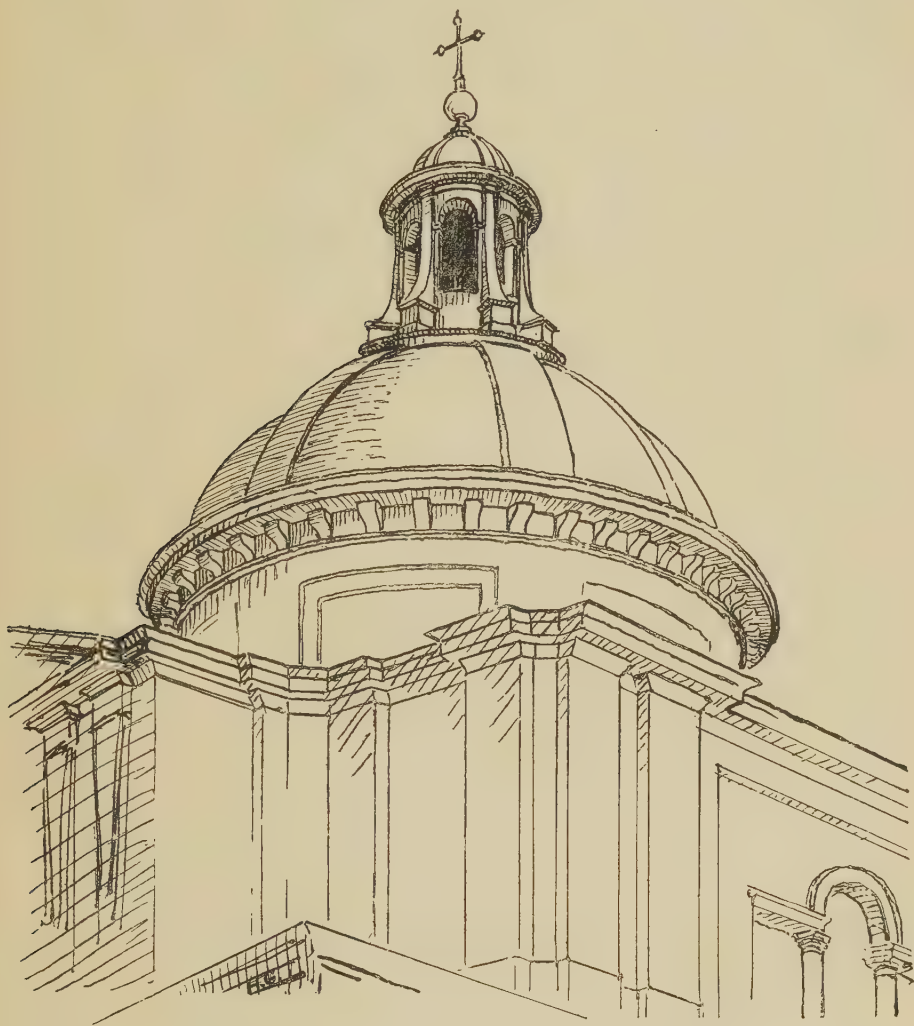
Né avec le génie que l'on sait pour la peinture, universellement vénéré, à trente ans, comme le prince des peintres italiens, Raphaël a mis toute sa gloire, vers la fin de sa courte carrière, à passer pour un architecte consommé. Au moment où, de tous les points de l'Europe, princes, municipalités, corporations religieuses, sollicitent quelque production de son pinceau, il ne songe qu'à chercher des moulures nouvelles, à combiner des arcs et des voûtes, à épurer la base ou le fût d'une colonne. Les lauriers de Bramante lui paraissent inappréciables comparés à ceux qu'il a cueillis lui-même, et c'est à un art, à bien des égards nouveau pour lui, art essentiellement grave et réfléchi, qu'il se consacre avec la généreuse ardeur d'un esprit dédaigneux de sa

renommée dans le passé et des triomphes trop faciles.

L'œuvre bâtie de Raphaël est assez considérable pour que, dès la première moitié de ce siècle, un architecte-archéologue de mérite, Charles Pontani, l'eût jugé digne d'une publication spéciale, richement illustrée, les *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio* (Rome, 1845). Depuis, les idées ont marché, le goût s'est affermi; l'exploration du précieux recueil de dessins d'architecture de la galerie des Offices a livré des éléments d'information nouveaux : bref, de tous côtés se manifestait le besoin de posséder sur les travaux de Raphaël architecte un ouvrage qui pût servir de

pendant aux publications, tour à tour si brillantes ou si solides, consacrées à Raphaël peintre par MM. Springer, Crowe et Cavalcaselle, Minghetti.

Nul n'était plus universellement désigné pour une telle tâche que notre éminent collaborateur, notre cher et sympathique ami, M. le baron Henri de Geymüller.



COUPOLE DE SAINT-ÉLOI DES ORFÈVRES, A ROME.

(État actuel.)

Ce n'est point aux lecteurs de la *Gazette* qu'il est nécessaire de rappeler tant de titres éclatants. Fort de sa compétence spéciale en matière d'architecture, M. de Geymüller s'est consacré, vingt années durant, à la reconstitution du plus vaste monument religieux que nous ait légué la Renaissance, Saint-Pierre de Rome; ses incessantes investigations dans les bibliothèques, les archives et les musées de

l'Europe entière lui ont permis de restituer, soit au moyen de dessins, soit au moyen de textes, la série des projets auxquels ce temple par excellence de la chrétienté a donné lieu avant d'aboutir à sa forme actuelle. Ses *Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome par Bramante, Raphaël Sanzio, Fra Giocondo, les San Gallo* (Paris, Baudry, 1875-1880) dureront autant que la création de Jules II elle-même, dont ils forment l'érudit et vivant commentaire. Ces études ont tout naturellement amené M. de Geymüller à s'occuper de la biographie des principaux architectes de Saint-Pierre. On connaît ses beaux travaux sur Bramante, travaux auxquels il a préludé par une notice publiée ici même, en collaboration avec M. Courajod, en 1874. Fra Giocondo, à son tour, a fourni la matière d'une précieuse plaquette imprimée « per nozze » : *Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanni Giocondo* (Paris, Baudry, 1882). Enfin, en ce moment même, la Société nationale des antiquaires de France imprime l'important mémoire de M. de Geymüller sur d'autres directeurs des travaux de Saint-Pierre, les San Gallo.

Et à cette occasion, que notre savant collaborateur me permette de lui dire que je le trouve parfois bien sévère pour les deux fondateurs de cette dynastie d'architectes célèbres, Giuliano et Antonio le Vieux, à qui nous devons les deux chefs-d'œuvre de rythme et d'harmonie appelés la *Madonna delle Carceri* et la *Madonna di San Biagio*.

Pour compléter la biographie des maîtres attachés au Saint Pierre de Jules II et de Léon X, il ne restait qu'à s'occuper de Raphaël. L'auteur du présent compte rendu se félicite d'avoir décidé M. de Geymüller à consacrer une étude spéciale aux ouvrages d'architecture du Sanzio. Lorsque je publiai, en 1880, la première édition de mon *Raphaël*, M. de Geymüller voulut bien se charger de rédiger à mon intention une notice des plus nourries et des plus vivantes, dont le chapitre intitulé : Raphaël architecte, forme le résumé.

C'est cette esquisse qui, remaniée, développée, complétée, est devenue l'imposant in-folio publié avec le luxe le plus intelligent par l'infatigable éditeur milanais, Ulrich Hoepli.

Ce que l'amour le plus chaud pour son héros, la compétence la plus sérieuse, le goût le plus fin, peuvent mettre de séduction dans un livre d'érudition, M. de Geymüller l'a prodigué à pleines mains dans le présent volume. Il résout les problèmes les plus ardu par une patience inépuisable et une sympathie véritablement touchante, qui lui permettent de pénétrer, sans effort apparent, dans l'intelligence des textes et dans l'intimité des personnages. Essayons de dégager du moins, dans cette trop rapide analyse, quelques-unes des vérités que M. de Geymüller a irrévocablement conquises pour la science.

Le goût de Raphaël pour l'architecture remonte au séjour même d'Urbin. Son père, Giovanni Santi, lui avait appris à vénérer la mémoire de l'architecte du merveilleux palais des Montefeltro :

... Lucian Lauranna huomo eccellente
Che il nome vive benche morte el cuopra.

Aussi, dès ses premiers essais, dans les dessins encore si enfantins composés soit à Venise, soit dans d'autres collections, notamment dans une esquisse du Musée Wicar, décrite ici même par M. Gonse, Raphaël s'est-il appliqué à crayonner la silhouette d'un monument dont la pureté et la légèreté des profils, la décoration

pleine de morbidesse, annoncent Bramante, le grand enchanteur. M. de Geymüller ne s'est pas trompé, en effet, en représentant Luciano da Laurana comme le trait d'union entre le style de Brunellesco et le style bramantesque. A cet égard, Raphaël a été le disciple de l'architecte dalmate autant que Bramante lui-même. Un autre artiste d'Urbino, l'éminent peintre Fra Carnevale, a également influencé le fils de Giovanni Santi. Dans la *Vierge au baldaquin*, celui-ci s'est inspiré de la *Santa conversazione*, le chef-d'œuvre de Fra Carnevale, aujourd'hui conservé au Musée de Brera : les fonds des deux tableaux, avec leurs pilastres et leurs voûtes à caissons, offrent d'incontestables analogies.

Jusqu'à son départ pour Pérouse, les monuments d'Urbino, auxquels il faut ajouter ceux de Gubbio, ne donnèrent toutefois lieu, chez Raphaël, qu'à de simples impressions, non à des études suivies et réfléchies. Mais comment calculer d'avance la portée de la note la plus légère mise dans cette âme vibrante qui, comme un sol généreux, n'accueille aucune semence sans la faire fructifier au décuple et au centuple !

A Pérouse et à Città di Castello, Raphaël fait un pas de plus : s'il ne construit pas encore en briques et en moellons, il peint du moins des édifices qui n'auraient rien perdu à être traduits en architecture. On connaît le charmant petit temple représenté au fond du *Sposalizio*. La planche jointe à la présente notice nous montre, d'après le dessin du Louvre, l'élégant portique que Raphaël a donné pour cadre à l'*Annonciation*. Un autre motif, d'un style aussi ferme qu'aisé, orne la *Présentation au Temple*, figurée, avec l'*Annonciation*, sur la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, à la pinacothèque du Vatican.

Un peu plus tard prend naissance l'architecture, si ample et si noble, qui forme le fond de la *Réception d'Aeneas Sylvius par le pape Eugène IV*, dans la collection du duc de Devonshire. La *Gazette* consacrera prochainement à ce beau dessin une étude spéciale qui, je l'espère, mettra fin aux doutes que son authenticité a inspirés à M. de Geymüller.

Le séjour à Florence est marqué par un arrêt absolu des études d'architecture. Raphaël, renonçant à la mise en scène, aux ornements pittoresques de l'École ombrienne, ne songe plus, d'une part, qu'à approfondir les secrets de la forme humaine, de l'autre à peindre en plein air. Tout au plus peut-on citer, de loin en loin, un trône aux formes élégantes (*Sainte famille de saint Antoine de Pérouse*; *Madone de Blenheim*). La *Vierge au baldaquin* est la seule composition à laquelle l'artiste ait donné un fond d'architecture.

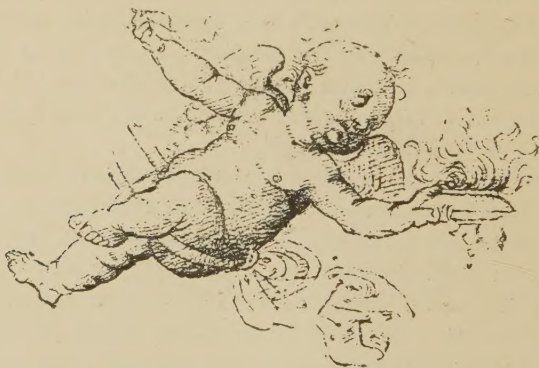
Il est assez surprenant que ce soit précisément après une si longue interruption que Raphaël se révèle à nous comme un constructeur de profession. M. de Geymüller est disposé à admettre que ses débuts en ce genre ont suivi de très près son établissement à Rome, en 1508. Comment, en effet, expliquer autrement qu'en 1514, après la mort de Bramante, Léon X n'ait pas hésité à lui confier la tâche colossale de la réédification de Saint-Pierre ? Les travaux dirigés par Raphaël pendant cette première période seraient la construction de l'église Saint-Éloi des Orfèvres et celle des différentes parties de la Farnésine.

Malgré ma déférence pour l'opinion d'un juge aussi autorisé que M. de Geymüller, je crois que, vis-à-vis de ces deux groupes d'édifices, la paternité de Raphaël n'est pas absolument démontrée. Et tout d'abord, en ce qui concerne la fameuse coupole de l'église Saint-Éloi, il est certain qu'elle n'était pas encore achevée en 1526,

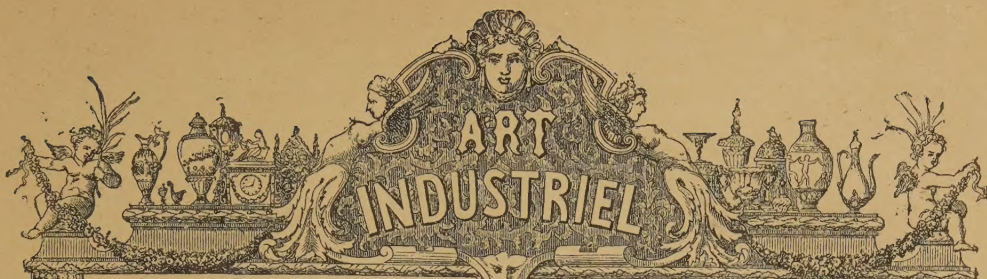
c'est-à-dire six ans après la mort de Raphaël. Celui-ci aurait-il laissé un projet qui aurait été exécuté sous la direction de Balthazar Peruzzi? Cette ingénieuse hypothèse de notre auteur permettrait de concilier l'assertion de Salluste Peruzzi, fils de Balthazar, au dire duquel l'église serait l'œuvre de Raphaël, et celle d'Aristote da San Gallo, qui en attribue la paternité à Balthazar Peruzzi. Je serai plus réservé encore en ce qui touche l'attribution à Raphaël de la construction de la Farnésine. Les arguments de M. de Geymüller, quelque ingénieux qu'ils soient, ne sauraient aller contre l'autorité de ce passage de Vasari : « Molto più (onore) gliene diede (à Balthazar Peruzzi) il modello del palazzo d'Agostino Ghigi. » Que Vasari se soit trompé sur des faits anciens, rien de plus naturel. Mais ici il s'agit d'un événement en quelque sorte contemporain, sur lequel le biographe a dû tenir ses informations des élèves mêmes de Raphaël. De simples présomptions, des considérations tirées du style sont impuissantes à infirmer un tel témoignage, et c'est engager la critique historique dans la voie la plus périlleuse que de lui demander de pareils tours de force.

La place me fait défaut pour analyser le reste du volume de M. de Geymüller, pour signaler les nombreuses et importantes contributions qu'il apporte, tant à l'histoire même de Raphaël qu'à celle de l'art de bâtir pendant la Renaissance. Il me faudrait encore examiner la direction imprimée aux travaux de Saint-Pierre, passer en revue la construction de la chapelle Chigi à Sainte-Marie du Peuple, de la villa Madame où resplendit, « plus sublime qu'ailleurs, le génie architectonique du maître », et enfin des divers palais élevés soit à Rome, soit à Florence... Puisse du moins cette rapide mention de tant de merveilles engager le lecteur à étudier par lui-même la nouvelle publication de M. de Geymüller! Il y trouvera les informations les plus riches sur une partie trop peu connue de l'œuvre du Sanzio, et, ce qui ajoute encore à son prix, un enthousiasme communicatif pour le grand artiste et pour la grande époque.

E. M.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

BIBLIOTHÈQUES

EXPERTISES. — VENTE AUX ENCHÈRES

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

ADOLPHE LABITTE

Libraire de la Bibliothèque nationale.

4, rue de Lille, 4

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.
Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

ALBERT FOULARD

LIVRES ANCIENS ET MODERNES

BEAUX-ARTS, LITTÉRATURE, SCIENCES

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

7, quai Malaquais, Paris.

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES

D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO * et fils

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie. Ameublement d'église.
Broderies d'art. Orfèvrerie,
tentures, etc. Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

L'OFFICE DE LA CURIOSITÉ

13 et 15, Boulevard de la Madeleine

SOUS LA DIRECTION DE

CHARLES PILLET

ANCIEN COMMISSAIRE-PRISEUR

Se charge de la vente amiable des Objets d'art
et des Tableaux qui lui sont confiés

EXPERTISES, CATALOGUES, RENSEIGNEMENTS

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoi des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE-JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT, — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(850 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8° colombier

Prix : de 1 fr. à 5 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue,

27^e ANNÉE. — 1885

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle ; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages ; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris Un an, 50 fr. ; six mois, 25 fr.
Départements — 54 fr. ; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . — 58 fr. ; — 29 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-84), quatorze années. 750 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1884-1885

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. ; *franco* en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange* ; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart* ; *les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la *Gazette des Beaux-Arts*

RUE FAVART, 8, PARIS